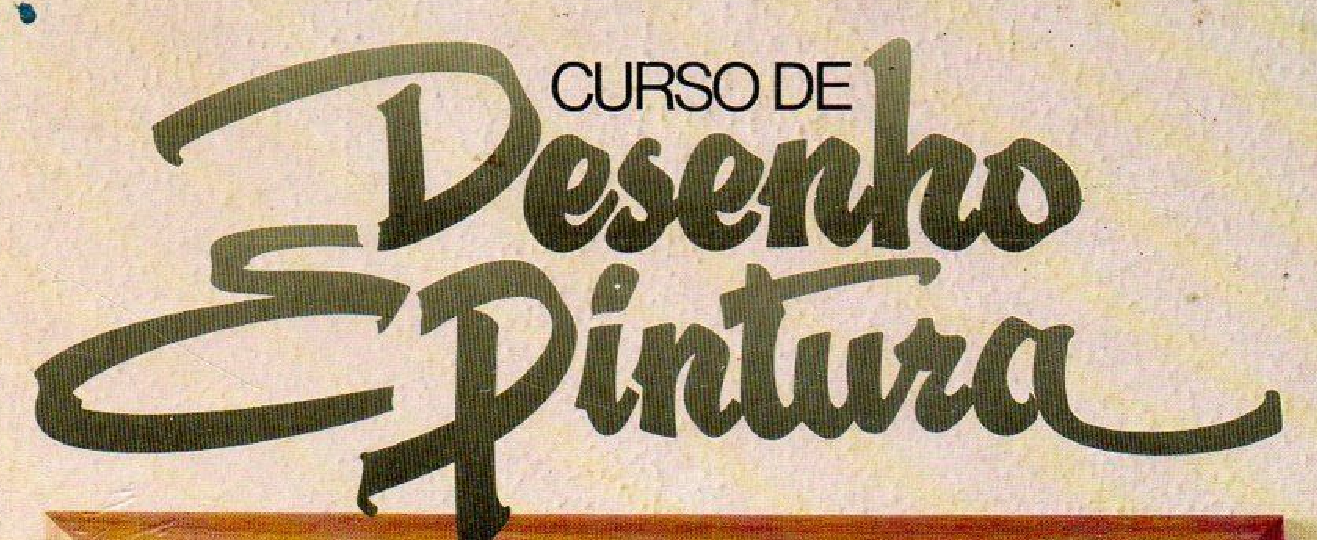
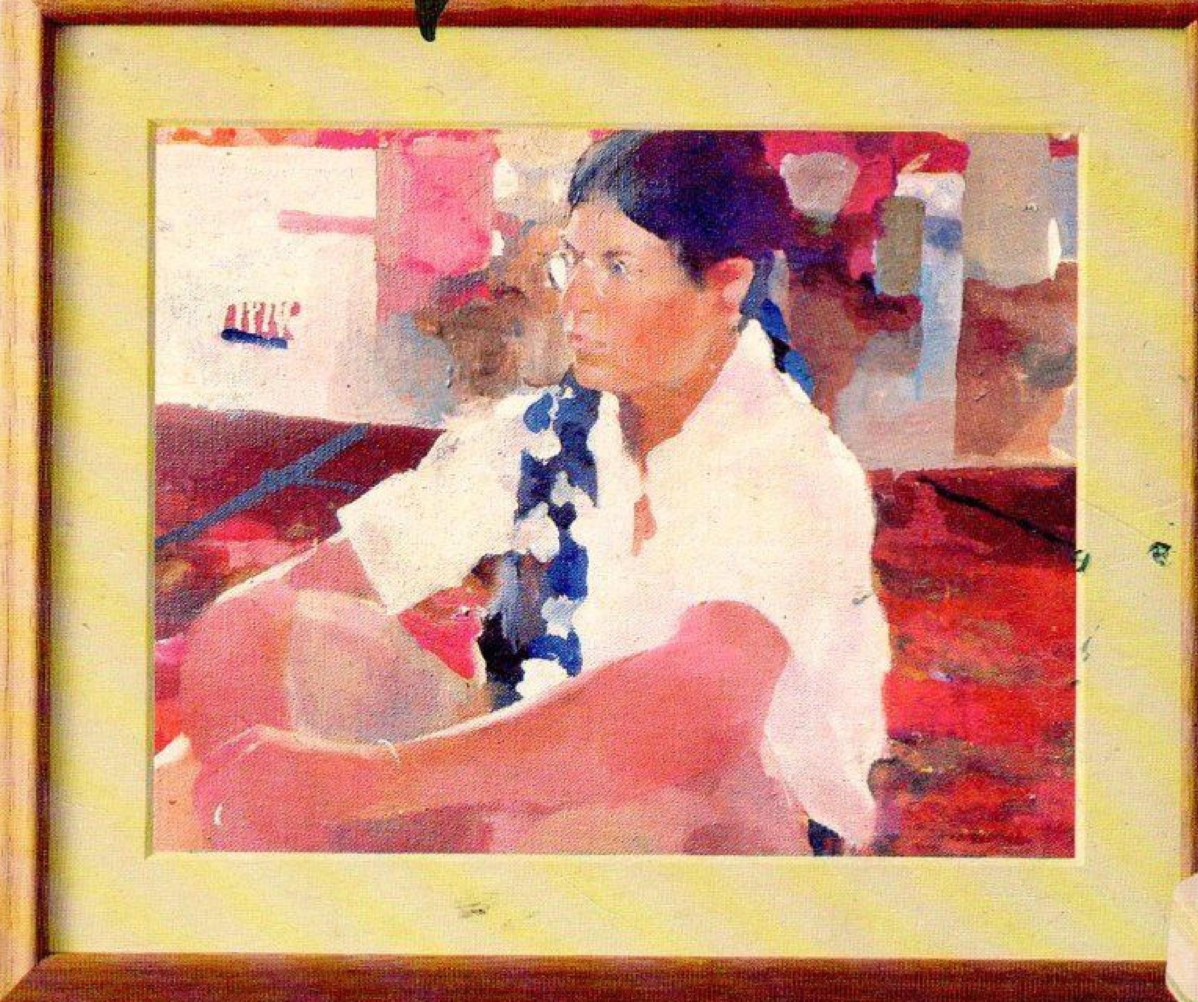




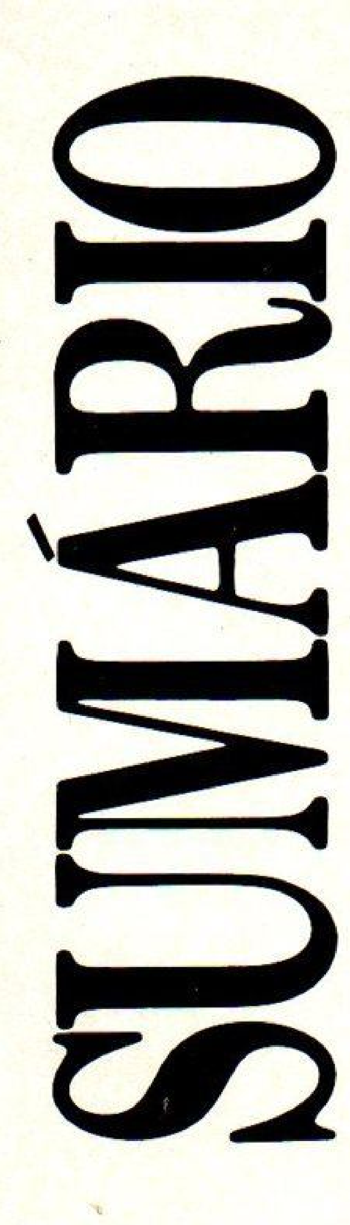
PINTURA A ÓLEO - II





PINTURA A ÓLEO - II







Título original da obra em fascículos: DRAW IT! PAINT IT!
Título da versão em língua portuguesa: DESENHE E PINTE
CURSO GLOBO DE DESENHO E PINTURA é uma reedição do fascículo DESENHE E PINTE

Tradução: Cássia Rocha, Regina Amarante.
Consultoria: Manoel Victor, Vera Rodrigues, Caetano Ferrari.
Foto de capa: Sérgio Tegon. Materiais gentilmente cedidos por Aeroart e Casa do Artista.
Distribuidor exclusivo para todo o Brasil: Fernando Chinaglia Distribuidora S.A., Rua Teodoro da Silva, 907, CEP 20563, telefones: (021) 577-6655 (r. 204) e 577-4225, Rio de Janeiro, RJ.

Editora Globo S.A.
Rua do Curtume, 665/705, Blocos D e E, CEP 05065, São Paulo Telefone: (011)262-3100, Telex: (011)54071, SP. Brasil

Impressão: Cochrane S.A., A. Escobar Williams 590, Santiago, Chile.

ISBN 85-250-0720-X Obra completa
ISBN 85-250-0725-0 Volume 5



Foto: Horst

Geometria nas formas

A estrutura básica que forma uma figura e a maneira como ela é ordenada no espaço constituem preocupações básicas do Construtivismo, abstrato ou figurativo.

Neste quadro a óleo da série *As banhistas,* o artista Gustavo Rosa concentrou-se nesses aspectos, utilizando como motivo central a figura de uma mulher na praia, numa ambientação colorida e leve.

A preocupação com a composição do quadro não diminuiu, porém, sua atmosfera irônica — como se tivesse sido pega de surpresa num momento de intimidade e descontração, a mulher olha para o espectador, segurando uma revista (colagem), tendo uma garrafa de refrigerante ao alcance das mãos. O recurso da colagem justifica-se pela intenção do artista em registrar uma época, conferindo um sentido mais real ao quadro.

Para quebrar a frieza das formas geométricas da mulher e assegurar ao trabalho uma atmosfera alegre e esperançosa, Gustavo Rosa utiliza cores vibrantes, luminosas, e pinceladas de várias tonalidades sobre o corpo — o que evita um aspecto chapado e cria maior vibração e volume.

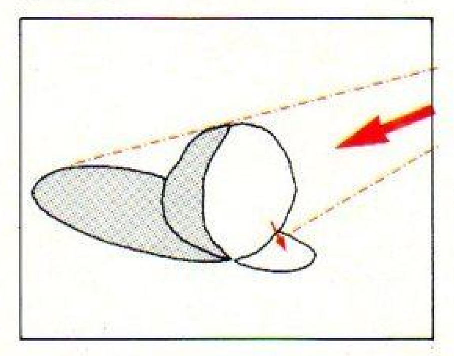
Acima: Leitura na praia, *da série* As banhistas, *de Gustavo Rosa, óleo sobre tela com colagem (revista* Around), *100 x 120 cm.*

O fundo e o primeiro plano receberam tratamentos pictóricos diferentes. Para dar peso ao corpo da mulher, o artista preparou esta área com uma base de carbonato de cálcio, água e gelatina. Já na área do céu, o fundo foi tratado somente com gelatina dissolvida em água.

Note-se ainda como o mar é apenas sugerido, por meio de um tênue fio cinzento, harmonizando-se assim com o tratamento construtivista da composição.

Uso das cores em sombras

☆ DEFINIÇÃO DE MESTRE
Segundo Leonardo da Vinci, a sombra é uma "área iluminada por uma luz menor". Da Vinci quis dizer que, embora uma sombra não receba nenhuma luz da fonte principal, ela pode recebê-la de outras fontes secundárias, como uma parede refletora. São essas luzes secundárias que dão cor às sombras.



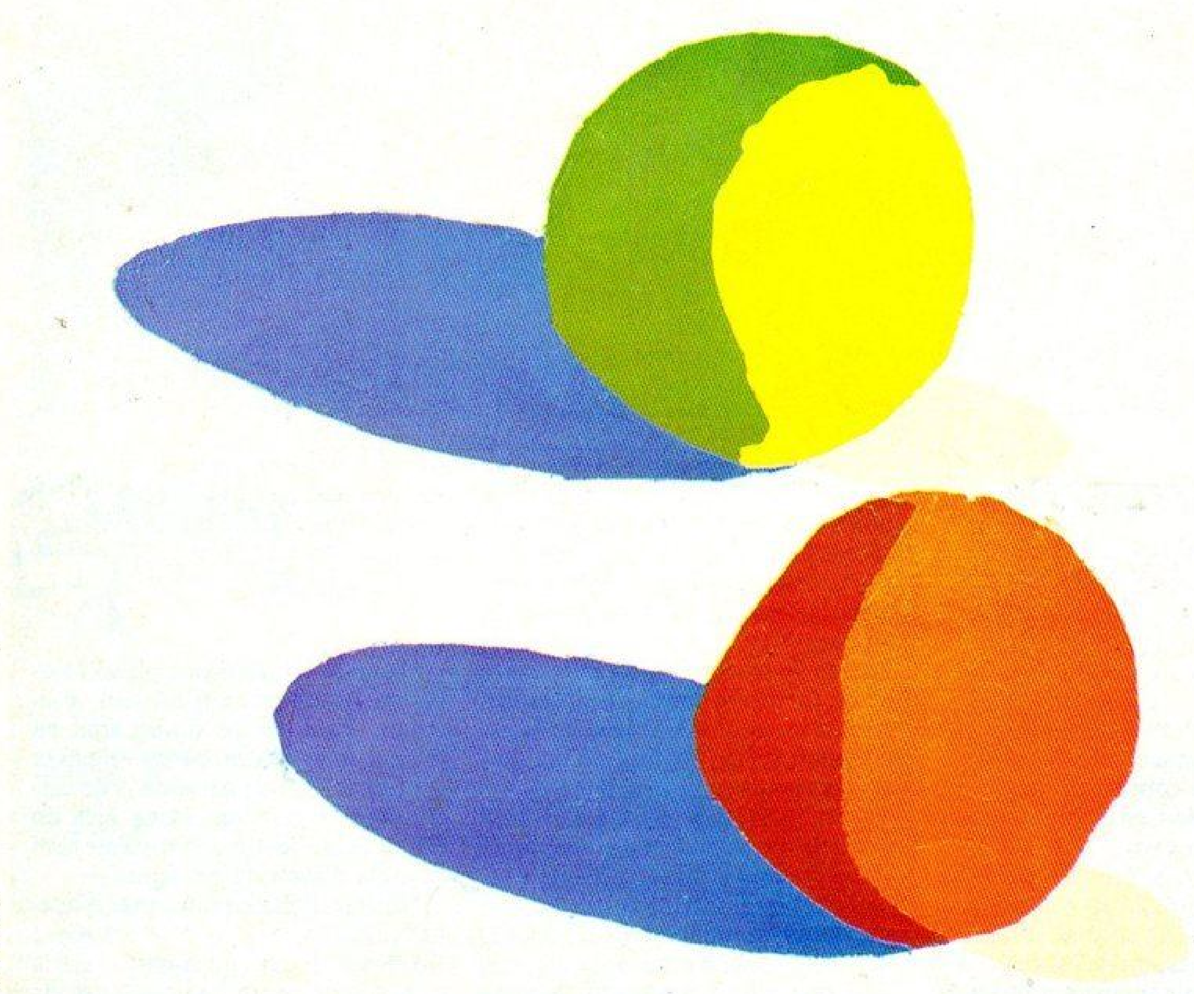
Ao contrário do que muitos pensam, as sombras raramente são pretas. Olhando com bastante atenção, podemos ver alguma cor mesmo nas áreas de sombra profunda, por menor que seja a quantidade de luz que penetre no ambiente.

Sombras profundas, luminosas, fazem com que os claros fiquem mais brilhantes, dando mais vida à pintura. E o uso de cores adequadas nas sombras ajuda a manter o equilíbrio tonal, que dá às imagens um aspecto tridimensional convincente.

De modo geral, as cores das sombras são menos intensas que as das partes iluminadas. Embora sejam determinadas, em primeiro lugar, pela natureza da cor local do objeto na sombra, essas cores podem também ser sensivelmente afetadas pelo meio ambiente — por exemplo, pela cor da superfície sobre a qual a sombra é projetada.

Na sombra, qualquer cor tende a assumir um toque da sua complementar, o que a torna mais quente ou mais fria, de acordo com as cores reais envolvidas. Por isso, ao pintar uma cor na sombra, introduza um pouco da cor complementar na mistura; geralmente, um simples toque é suficiente, mas você pode acrescentar mais, para acentuar o efeito.

Abaixo: *Um arranjo simplificado ao ar livre: a laranja e o* grapefruit *foram colocados sobre um papel branco em plena luz do sol e pintados apenas com áreas de cor. Luz e sombra ficam bem definidas, pois a luz provém de uma única fonte (veja o diagrama à esquerda).*



Kevin Kennedy

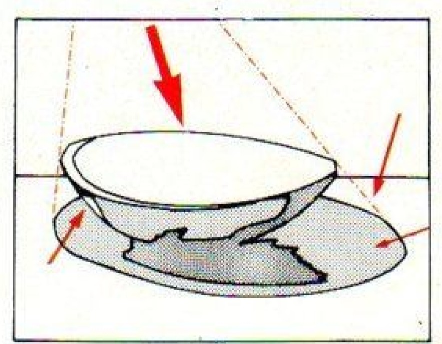
Richard Gleason

Sombras ao ar livre

Se você observar as sombras de uma paisagem qualquer, num dia ensolarado, perceberá que todas elas são frias. Isso se deve à luz azul do céu, que "penetra" nas áreas de sombra, modificando suas cores. À esquerda, vemos um exemplo bastante simplificado de um motivo ao ar livre, retratado exclusivamente em termos de áreas coloridas. As sombras foram pintadas de azul uniforme, pois caem sobre uma superfície branca pura. Observe também que a sombra da laranja parece ligeiramente mais malva do que a do *grapefruit,* graças ao efeito complementar da cor laranja sobre o azul.

Em situações mais reais, você também precisará ajustar suas misturas para mostrar o efeito da luz azul do céu sobre a cor local do chão. Você pode simplesmente acrescentar toques de azul à mistura, ou criar efeitos com cores mescladas, aplicando pinceladas isoladas de cor pura, lado a lado, sobre a superfície ainda molhada. Esse método permite captar ainda outras cores que estejam refletidas na área sombreada.

Acima: A sombra, num arranjo feito dentro de casa. A tigela de madeira está num ambiente com "paredes" azuis e "chão" verde.
O diagrama da direita explica como a sombra é diluída pela luz que as "paredes" refletem; o artista registra isso na pintura captando os efeitos dessa luz na cor da sombra.

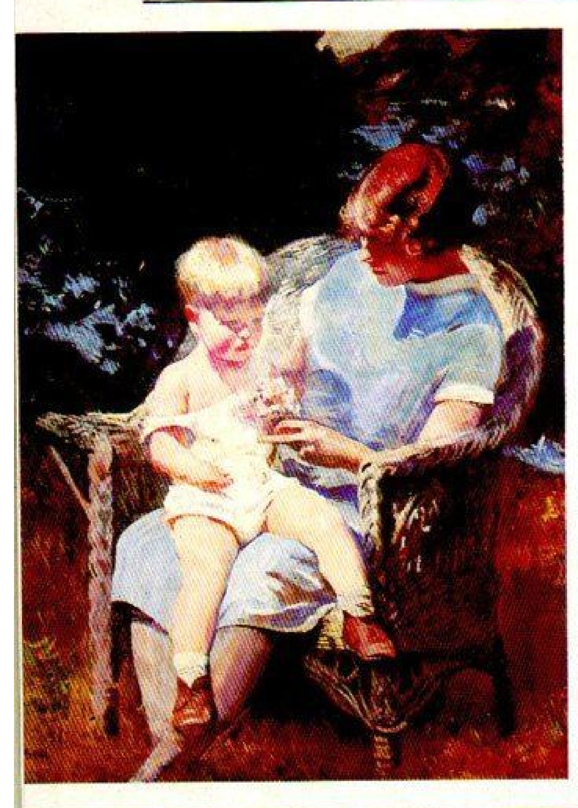


Sombras em interiores

Ao pintar interiores, observe que a luz é refletida pelas paredes, suavizando os contornos das sombras. Muitas vezes essa luz refletida dilui a sombra, produzindo gradações ou anéis de cor dentro dela.

Nesse caso, a cor da sombra é influenciada tanto pela cor da área sobre a qual ela é projetada quanto pela cor da superfície de reflexão. Na pintura acima, a sombra está bastante diluída pela luz azul que as paredes refletem. Como o chão é verde, a sombra torna-se verde-azulada; mas observe como o artista mostrou as gradações de cor: na parte mais profunda vê-se um verde escuro, que se torna mais azulado perto das bordas, exatamente onde há mais luz refletida.

Pintura de sombras ao ar livre



A luz do sol cria sombras com características bastante peculiares. Ao invés de pintá-las como você acha que deveriam ser, procure reproduzir exatamente aquilo que vê.

O detalhe da pintura de Tarbell (abaixo) exemplifica de que maneira a luz solar forte pode criar efeitos de cor inesperados. Note, em primeiro lugar, que o azul do vestido da mulher parece mais intenso na sombra, pois está reforçado pelo reflexo do céu. O outro efeito é o vermelho intenso na parte sombreada da orelha da criança: a forte luz solar, ao atravessar a orelha (semitransparente), acentua o vermelho dos vasos sanguíneos.

À esquerda: Margery e o pequeno Edmund, *de Edmund Tarbell, óleo sobre tela, 128 x 102 cm (detalhe abaixo). Observe o contraste das sombras profundas e frias contra os claros quentes, especialmente no cabelo da mulher.*

Sombras profundas

Pintar uma sombra numa cor mais profunda do que sua cor local cria problemas para muitos principiantes. Eles receiam que, com isso, seu motivo deixe de ser reconhecível. Lembre-se, porém, de que sombras profundas, policromadas, dão uma dimensão extra à pintura. E mesmo que você exagere um pouco nas cores das sombras, o observador continuará vendo o objeto da cor que ele é. Um bom exemplo é a pintura da esquerda, onde as partes sombreadas do cabelo ruivo da mulher foram pintadas com verdes e azuis escuros.

National Museum of American Art, legado de Henry Ward Ranger, através da National Academy of Design.



Acima: Estrada de Beachdale, *de Foster Caddell, óleo sobre tela, 61 x 76 cm. Um bom exemplo de como criar sombras profundas, luminosas, sobrepondo cores em superfície ainda molhada.*

A abordagem do artista Foster Caddell na paisagem acima constitui um bom ponto de partida para o trabalho com sombras. Ele começa aplicando azuis e roxos frios na área sombreada, e então introduz cores mais quentes sobre a tinta ainda úmida.

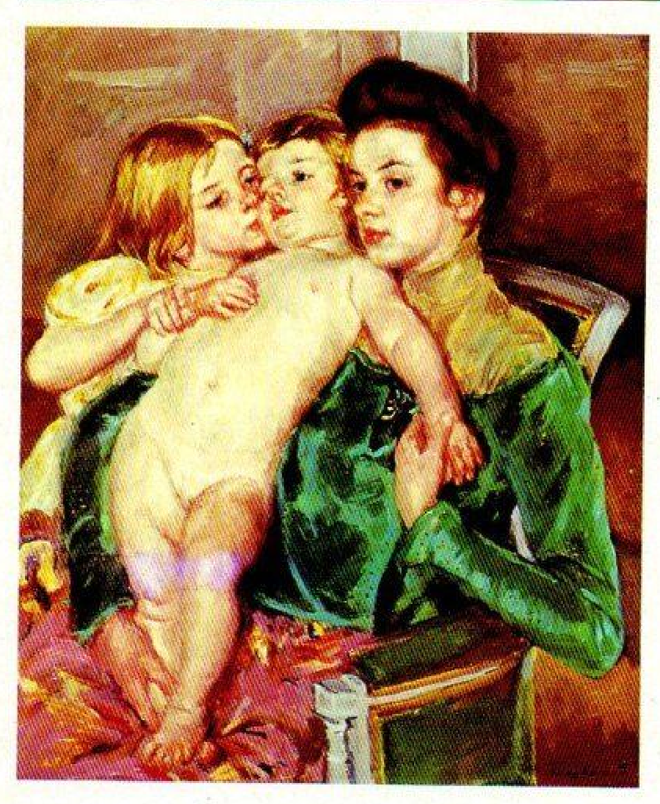
Ao empregar essa técnica de sobreposição em superfície molhada, você evitará o erro de pintar áreas de cores neutras, como o marrom da estrada, excessivamente escuro e achatado. Acrescente outras cores, mais vívidas, para dar a essa superfície um aspecto real que, sem isso, não seria conseguido, e trabalhe com pinceladas desiguais, que ajudam a exprimir a aspereza da estrada de terra.

Outra cor que exige cuidado é o branco. Lembre-se de que ele pode continuar parecendo branco mesmo quando tingido com muitas outras cores. Ao ar livre, quase todas as áreas brancas na sombra contêm alguma cor refletida. Nesse caso, também, a técnica de sobreposição em superfície molhada é bastante útil. Veja como Foster Caddell trabalha as paredes da casa: ele começa pintando-as exageradamente azuis, depois aplica sobre a tinta ainda úmida outras cores refletidas (o verde do capim e um pouco de carmim-alizarin, do céu); mantendo escuros os tons que as rodeiam, conserva o efeito da luz solar.

EQUILIBRE OS TONS

Coloque como um de seus objetivos equilibrar sempre os tons das áreas de luz e sombra. Se as sombras ficarem claras demais, o efeito da luz nos reflexos ficará diminuído; se ficarem escuras demais, acabarão com uma aparência pesada, monótona.

Tons equilibrados garantem luzes cintilantes e sombras cheias de interesse. Para obter esse resultado é preciso muita prática, mas vale lembrar que mesmo os pintores experientes enfrentam problemas para obter o perfeito equilíbrio de tons.



Iluminação de retratos

A iluminação determina a atmosfera de um retrato. Portanto, a maneira como você ilumina seu modelo deve ser considerada com muita atenção antes de iniciar o trabalho sobre a tela.

Primeiramente, decida se você quer um efeito suave ou de impacto: quando o rosto está iluminado de maneira uniforme (iluminação plana), os traços são suavizados; quando apenas uma parte do rosto é iluminada, as sombras resultantes costumam formar fortes contrastes. As iluminações parciais mais utilizadas são a iluminação a três quartos e a lateral. A iluminação ao estilo de Rembrandt (página oposta) geralmente é usada apenas para pinturas mais sombrias.

A natureza da fonte de luz também interfere no resultado final da pintura. A luz natural diurna é preferível à artificial, porque não distorce os tons das cores. Lembre-se também de ajustar suas cores para que reflitam a temperatura da luz na hora da pintura.

À esquerda: Carícia, *de Mary Cassatt, óleo sobre tela, 83 x 69 cm (detalhe abaixo). Um retrato de família, pintado com iluminação plana, que suaviza os traços.*

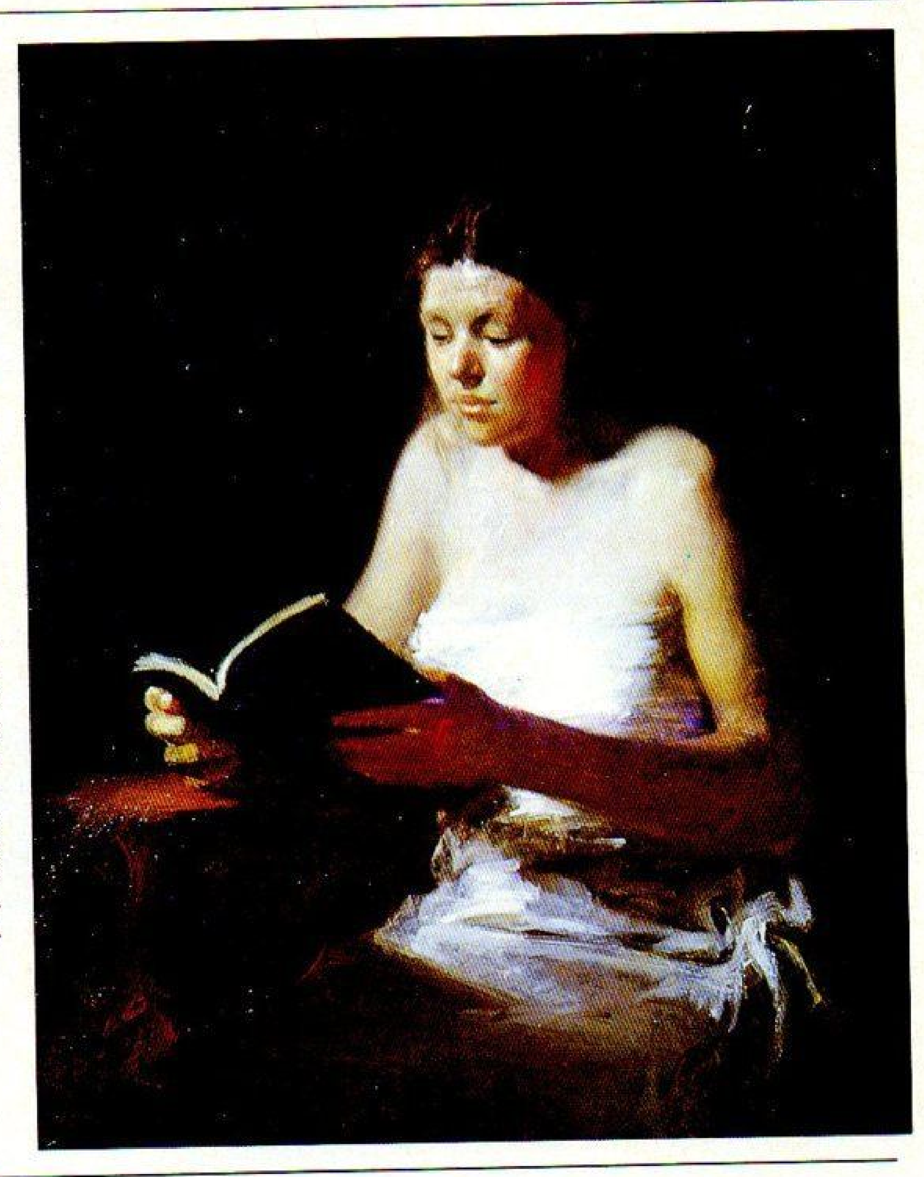
Iluminação plana

É o tipo de iluminação com a qual convivemos habitualmente. No estúdio, ela pode ser originária de uma janela ao nível dos olhos ou de uma lâmpada fluorescente (ver abaixo). Coloque o modelo de frente para a luz, de maneira que todo o seu rosto fique iluminado, com uma diferença mínima entre luz e sombra.

Ressalte essa qualidade nas misturas utilizadas para as áreas de sombra, escurecendo-as e esfriando-as apenas o suficiente para torná-las distinguíveis. As únicas partes que devem ficar realmente escuras são os próprios traços faciais — olhos, narinas e lábios.

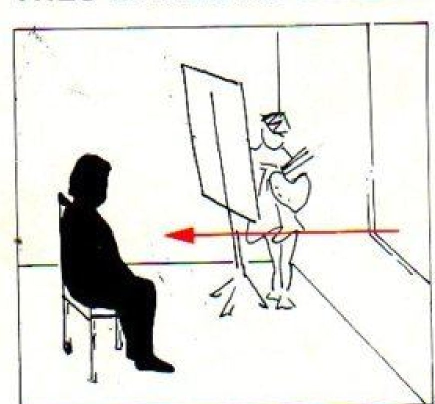
Iluminação Rembrandt

Para recriar a iluminação característica dos retratos de Rembrandt, deixe que a luz incida sobre o modelo num ângulo agudo, a partir de uma fonte localizada acima de sua cabeça. Esse tipo de iluminação cria sombras profundas, intensas, nas órbitas e coloca a parte inferior do rosto em semi-escuridão. A idéia é pintar as sombras bem profundas a fim de fazer com que as partes iluminadas pareçam mais brilhantes.

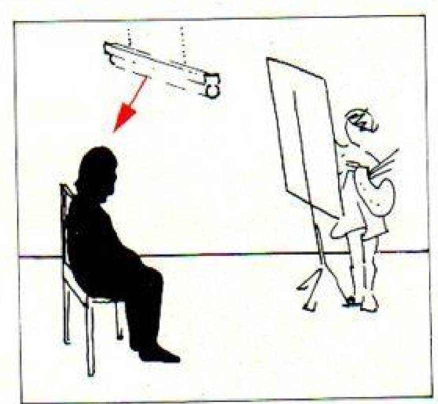


À direita: Moça lendo, *de David A. Leffel, óleo, 71 x 58,4 cm. A iluminação Rembrandt criou sombras dramáticas, intensas.*

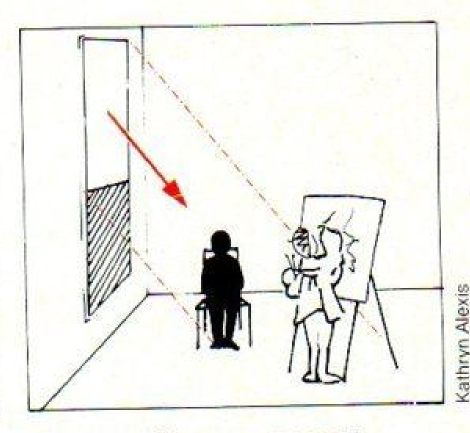
TRÊS MANEIRAS DE ILUMINAR UM RETRATO



LUZ PLANA NATURAL
Posicione o modelo em frente a uma janela baixa, para que a luz ilumine seu rosto de maneira uniforme. Coloque o cavalete ao lado da janela.



LUZ PLANA ARTIFICIAL
Pendure uma lâmpada fluorescente acima e à frente do seu modelo. Ilumine a tela com outra fonte de luz, situada atrás de você, e que incida diretamente sobre a tela.



Kathryn Alexis

ILUMINAÇÃO REMBRANDT
Coloque seu modelo de lado, junto a uma janela alta, de modo que a luz incida sobre ele num ângulo de 40°. Vire o cavalete um pouco de lado, para que a luz ilumine a tela.

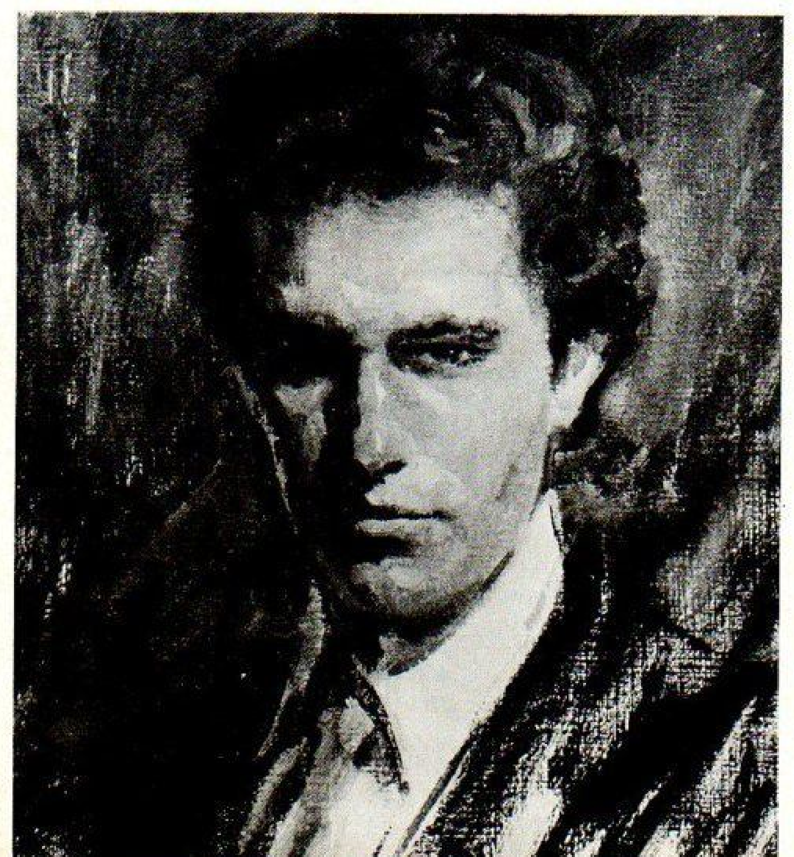
Iluminação a três quartos

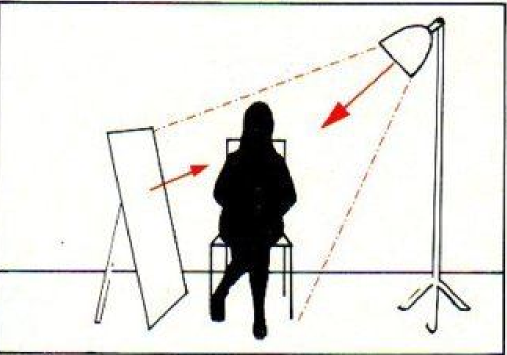
Neste tipo de iluminação — também chamada de meio-perfil — a luz incide sobre o modelo num ângulo de 45°. Antes de começar, escolha o melhor ângulo do modelo — perfil direito ou esquerdo. Coloque, então, a fonte de luz na frente da pessoa e um pouco de lado, iluminando cerca de três quartos do seu rosto. Veja como esta iluminação cria planos de sombra perfeitamente definidos ao lado da sobrancelha, na face, nariz e maxilar, enfatizando o contorno dos traços.

Ajuste as misturas para deixar as sombras com cores mais frias e mais profundas que as das partes claras; use as misturas mais escuras embaixo do nariz e dos lábios e na órbita do lado sombreado. Se achar que este lado está escuro demais, coloque um painel refletor branco no lado da sombra, para fornecer um pouco mais de luz.



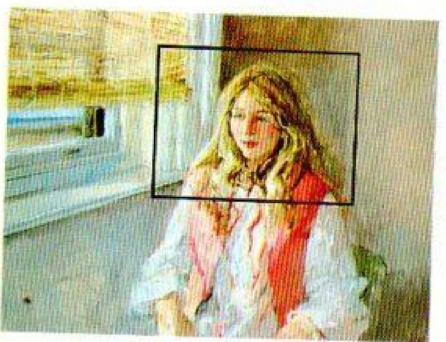
À direita: *Com iluminação a três quartos, são as sombras que definem os traços faciais. Observe como elas são mais escuras nas órbitas e sob o nariz e os lábios.*
Abaixo: *Um retrato pronto, com iluminação a três quartos. As áreas mais claras resultam da luz refletida de uma fonte à esquerda do modelo.*



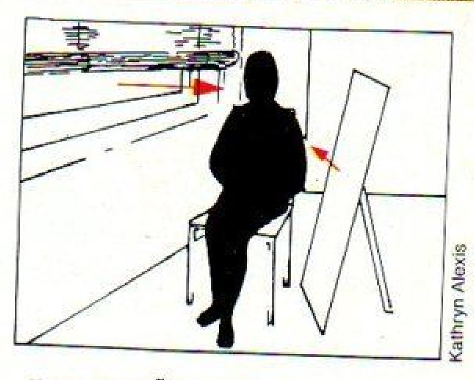


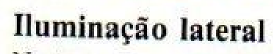
Kathryn Alexis

ILUMINAÇÃO A TRÊS QUARTOS
Coloque um spot de maneira a iluminar o rosto do modelo num ângulo de 45°. Para não deixar o lado sombreado do rosto muito escuro, coloque um painel refletor branco do lado oposto ao da fonte de luz. Instale o cavalete bem em frente ao modelo.
A iluminação da tela deve vir de uma fonte situada atrás de seu ombro esquerdo — uma janela ou uma lâmpada fluorescente (tome cuidado para que esta luz não interfira na iluminação do modelo).



À esquerda: Annabel Khanna, primeira versão, *de Jane Corsellis, óleo, 76 x 102 cm (detalhe acima). A iluminação lateral produz uma divisão marcante entre luz e sombra, enquanto a luz refletida esboça as áreas sombreadas.*





Iluminação lateral

Neste caso, o rosto é iluminado apenas de um lado. Verifique primeiro qual dos lados do rosto do modelo é mais favorecido pela iluminação intensa e então faça a pessoa sentar com esse lado voltado para uma janela ou fonte de luz situada ao nível dos olhos. Observe a linha nítida que divide o rosto, ao meio, em áreas de luz e de sombra.

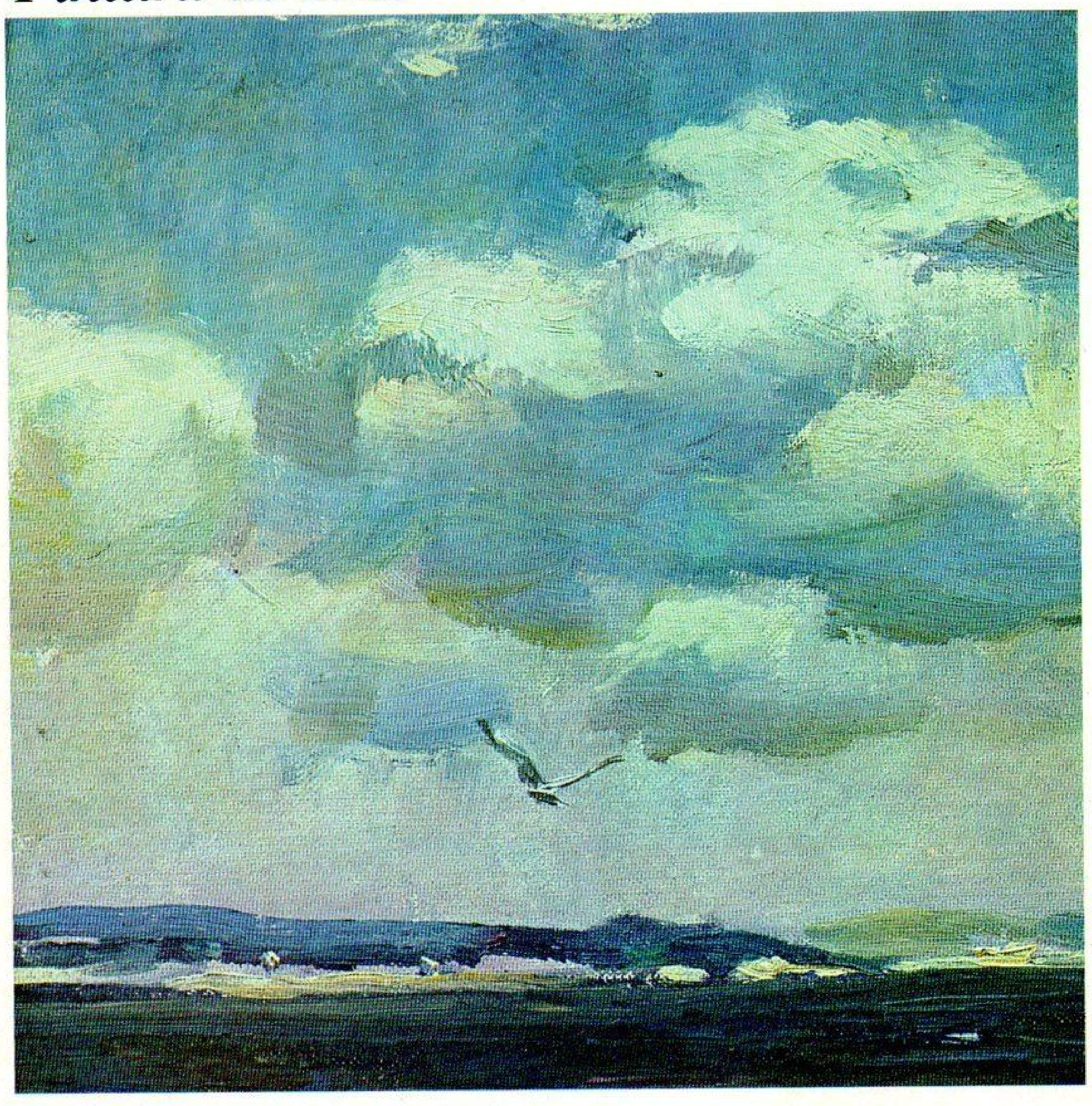
Pinte as sombras com tons de pele frios e profundos e coloque reflexos de luz ao longo da linha divisória na fronte, nariz e queixo. Se achar que a parte sombreada está escura demais e não define satisfatoriamente as cores dos tons de pele, instale um painel refletor próximo a esse lado do modelo, para clarear um pouco essa área e também para suavizar um pouco os traços faciais.

ILUMINAÇÃO LATERAL

Coloque seu modelo de lado, junto a uma fonte de luz baixa, plana (uma janela, por exemplo). O cavalete — situado em frente ao modelo — pode receber iluminação de outra fonte.

Para acrescentar luz ao lado sombreado do rosto, coloque um painel refletor de frente para a janela — a solução mais adequada é utilizar uma folha de papel branco colada a uma prancha.

Pintura de céus



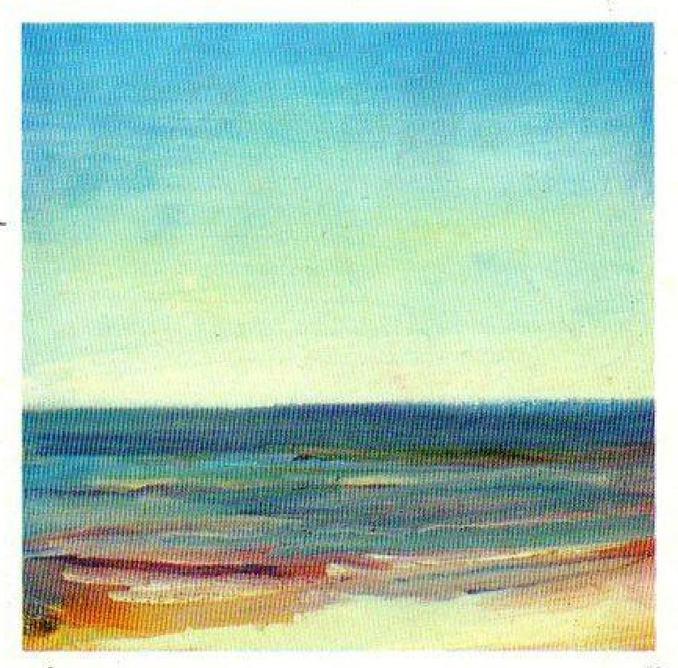
Em pintura de paisagens, o céu tem uma importância maior do que parece à primeira vista. Em primeiro lugar, ele geralmente ocupa uma área tão grande da tela que, se não for bem pintado, acabará comprometendo toda a composição. Além disso, constitui também uma enorme fonte de luz, exercendo influência decisiva na atmosfera da cena — um céu luminoso, por exemplo, cria contrastes profundos de luz e sombra na paisagem, ao passo que um nublado deixa tudo com uma cor acinzentada.

Para pintar o céu de maneira convincente é preciso saber captar a infinita variedade de cores e formações de nuvens, o que só se torna possível com a realização de vários estudos, cada um deles retratando o céu em condições de tempo diferentes.

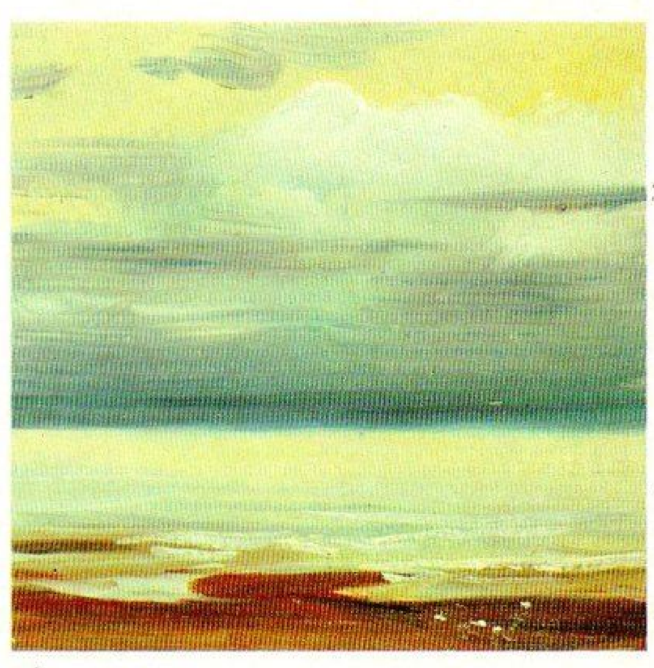
Devido à influência dos ventos e do sol, a aparência do céu modifica-se continuamente. Por isso, trabalhe com rapidez, pintando primeiro as nuvens e os padrões de luz e sombra da composição. Quando já tiver registrado as informações básicas, evite introduzir mudanças substanciais.

Acima: Mesmo em dia de sol, o céu não tem cor uniforme. Observe a variedade de azuis e veja como eles são mais escuros no alto e mais claros próximo ao horizonte.

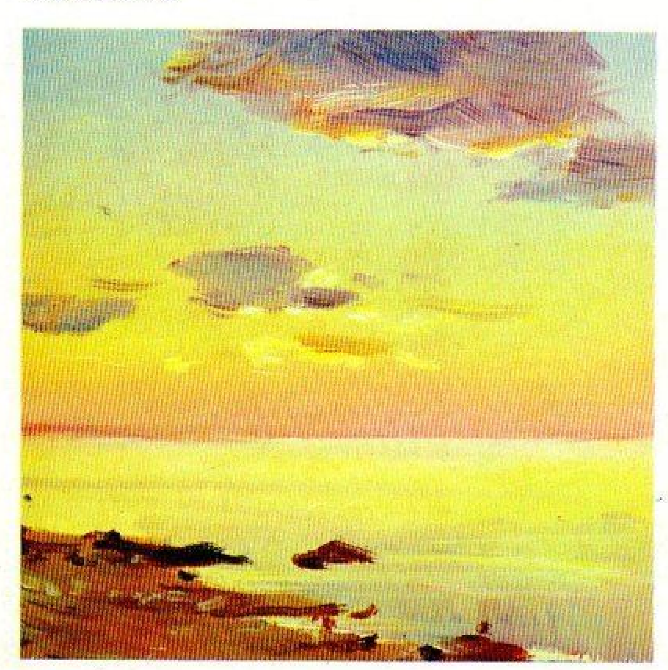
As cores do céu



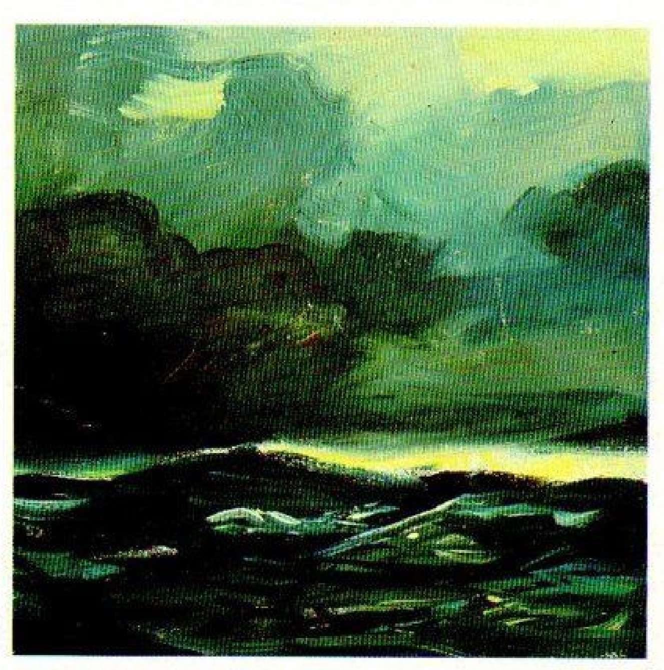
CÉU CLARO
Pinte a área do céu que fica diretamente acima de você com uma cor mais escura e viva, e torne-a mais pálida e quente à medida que se aproxima do horizonte.
Junte verde-esmeralda ou amarelo-ocre a uma versão mais clara da sua mistura para céus e aplique algumas pinceladas dessa cor sobre a tinta ainda fresca dos tons mais escuros.



CÉU NUBLADO
Torne as nuvens mais frias, mais densas e mais escuras à medida que se aproximam do horizonte. Pinte as camadas densas de nuvens com um cinza-azulado — negro-marfim misturado com branco e um toque de alaranjado. Para as nuvens mais claras, use diversas misturas de amarelo-ocre, azul-ultramar, carmim-alizarin e branco. Indique a luz com um cinza-dourado.

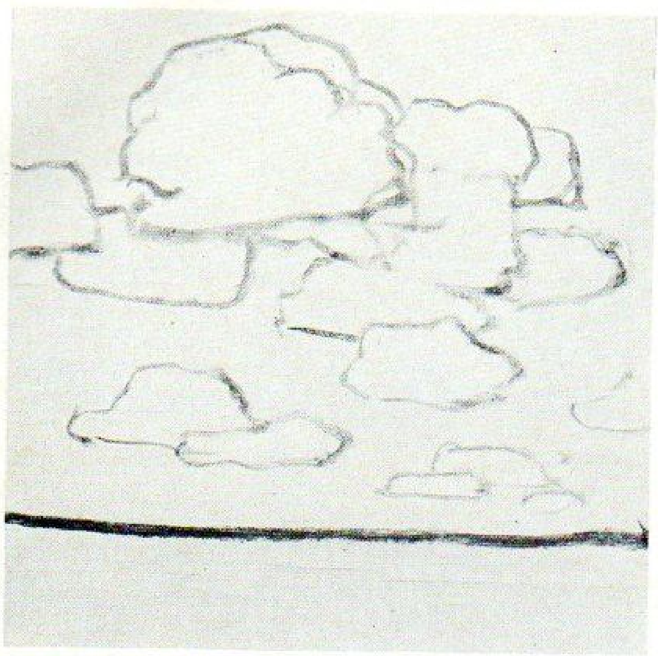


CREPÚSCULO
Aplique pinceladas largas, horizontais, de tinta bem diluída, começando pelos tons escuros e médios. Acrescente toques de tinta mais densa para indicar a luz nas partes inferiores das nuvens — amarelo-cádmio, suavizando com amarelo-ocre para os tons dourados, e carmim-alizarin e branco na área próxima ao horizonte. Use malva profundo no topo das nuvens.

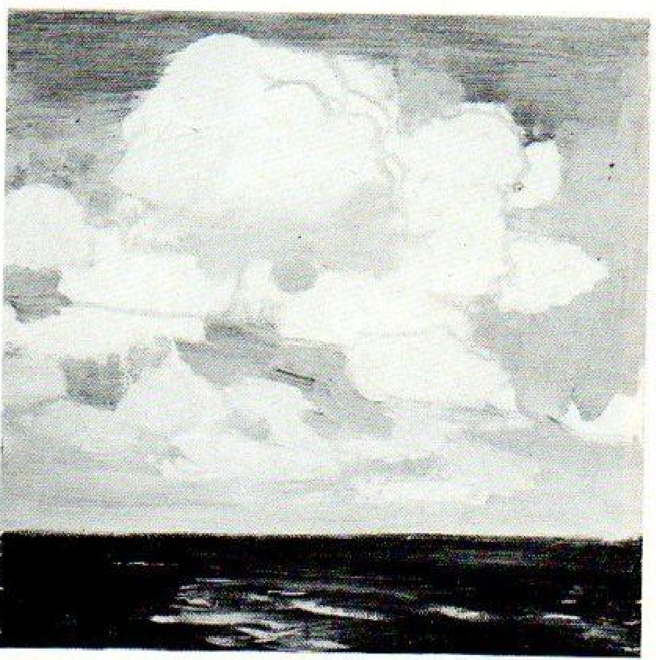


CÉU TEMPESTUOSO
Comece pintando as áreas tonais, mas sem definir as formas com muita precisão. Cubra o céu com pinceladas arrojadas de uma mistura escura e rala — por exemplo, azul-ultramar e branco com toques de preto e terra-de-sombra queimado. Pinte uma faixa de cor clara e densa ao longo do horizonte, para realçar o tom profundo do resto da pintura.

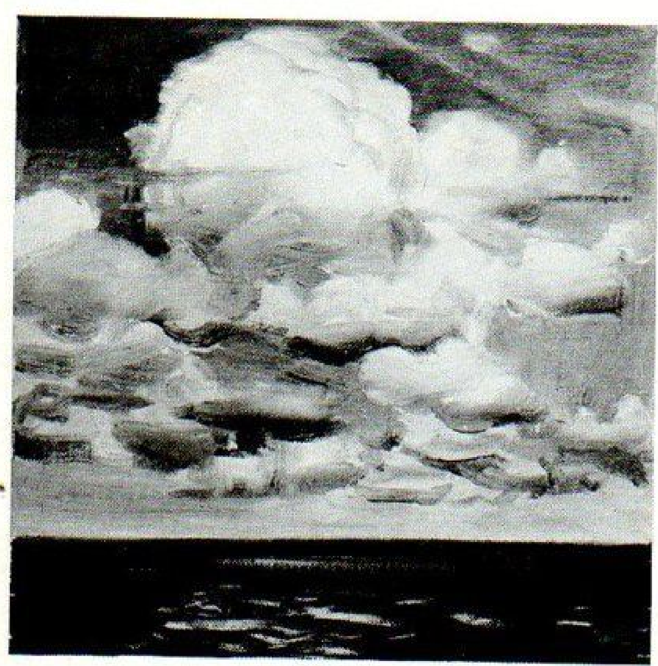
Modelagem de nuvens



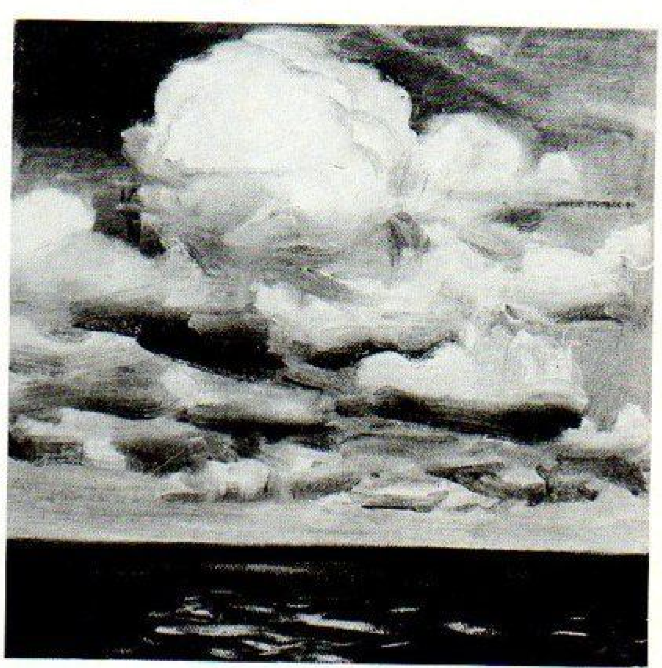
DEFINA AS FORMAS
Defina as formas das nuvens com um desenho rápido a pincel: os cúmulos geralmente são arredondados na parte de cima e chatos na parte inferior. Faça as nuvens grandes e fofas no primeiro plano, e mais alongadas à medida que recuam (essa deformação é conhecida como escorço). Junte algumas nuvens em grupos para tornar a composição mais interessante.



COMPLETE O FUNDO
Antes de começar a pintar o céu, coloque os tons escuros no resto da pintura. Então, usando um pincel chato e grande, de cerdas duras, e tinta bem rala, pinte as áreas azuis. Observe as formas negativas criadas em torno das nuvens e não tenha receio de "invadir" o desenho das nuvens, se isso contribuir para melhorar a composição.



MODELE AS NUVENS
Com tinta rala e escura e um pincel grande de cerdas duras, pinte a parte inferior sombreada das nuvens. Então, usando uma tinta mais pastosa, cubra as áreas mais claras e misture suavemente as duas cores. Deixe que suas pinceladas enfatizem as formas redondas das nuvens do primeiro plano; use pinceladas horizontais para as nuvens mais alongadas, a distância.



AJUSTE O PADRÃO
Após determinar as formas das nuvens, faça os ajustes necessários para dar unidade à composição. Aqui, as sombras nas nuvens do primeiro plano foram aprofundadas; acrescentaram-se partes claras e, em alguns lugares, simplificou-se o padrão das formações de nuvens. Para terminar, aplique tinta densa e de cor viva nas partes mais iluminadas das nuvens.

Procedimentos gerais



Embora cada tipo de céu exija uma abordagem específica, existem alguns procedimentos que devem ser observados em todos os casos.

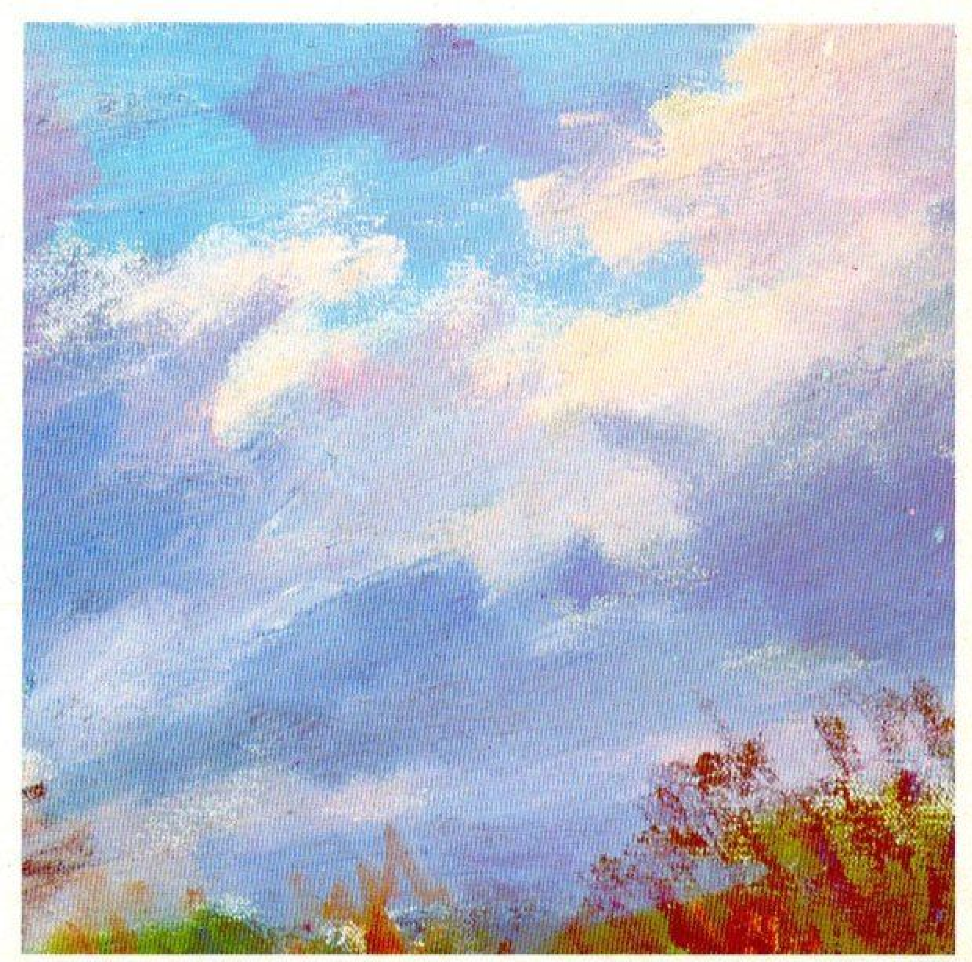
Consistência: Para dar um aspecto claro e etéreo ao céu, use tinta fluida, que produz uma textura suave. Aplique os escuros em camadas bem finas, e faça os claros ligeiramente mais pastosos, para destacá-los.

Sobreposição de camadas: Os tons do céu raramente ocupam áreas delimitadas por linhas definidas — eles tendem a passar gradativamente de um para o outro. Para reproduzir isso na tela, trabalhe uma cor sobre a outra, enquanto ainda estão molhadas.

Pinceladas: Use seus pincéis maiores, trabalhando com pinceladas rápidas e espontâneas. Faça o pincel acompanhar o movimento das nuvens — se o vento parece varrê-las para cima, passe o pincel nessa direção, para indicar o movimento. Desmanche suavemente os contornos, para sugerir a delicadeza das nuvens.

Cores do céu: Não há regras rígidas para preparar as cores do céu — você deverá experimentar até obter a cor adequada a cada paisagem. Azul-cobalto, azul-cerúleo e azul-ultramar são todos azuis básicos bons, mas são vivos demais e devem ser suavizados. Equilibre-os com alguns toques de carmim-alizarin misturados com amarelo-ocre.

Cores das nuvens: Pinte o lado sombreado das nuvens com uma cor de malva (carmim-alizarin, branco e azul-cerúleo); no lado iluminado pelo sol, use amarelo-ocre e branco.



No alto, à direita: *A maneira errada de pintar uma nuvem — a forma é plana e os contornos são fortes demais. As cores claras são frias e pintadas com tinta muito espessa, o que lhes dá um aspecto grosseiro. As sombras são negras e não apresentam nenhuma gradação de cor ou tom.*

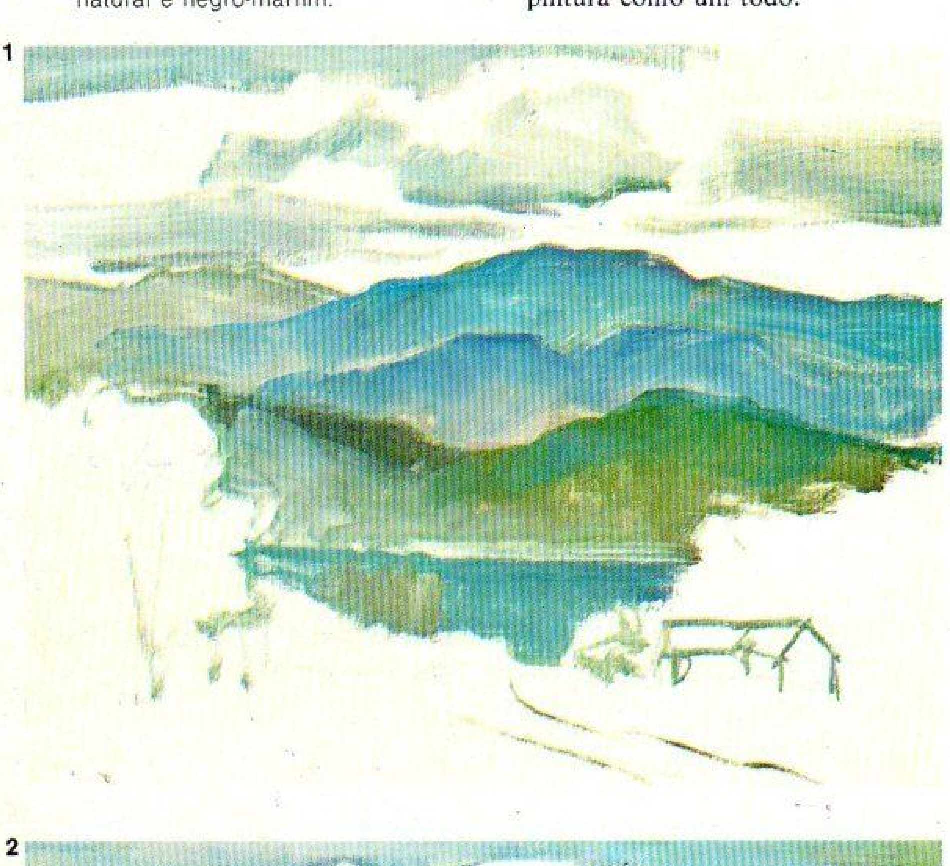
Embaixo, à direita: *A maneira correta: sobrepondo camadas frescas de tinta você obtém contornos mais suaves e pode modelar as nuvens com maior facilidade. Os claros são quentes e puxam para o ocre; as sombras são frias, cor de malva.*

MATERIAL EMPREGADO
Uma tela preparada ou tela montada sobre painel, de 55,5 x 45 cm.
Uma seleção de pincéis de cerdas duras pequenos, médios e grandes, e um pincel de marta ou misto de marta para os detalhes.
Uma paleta de onze cores: azul-ultramar, amarelo-ocre, carmim-alizarin, branco-de-titânio, amarelo-cádmio claro, vermelho-cádmio claro, verde-esmeralda, terra-de-siena queimado, azul-ftalo, terra-de-sombra natural e negro-marfim.

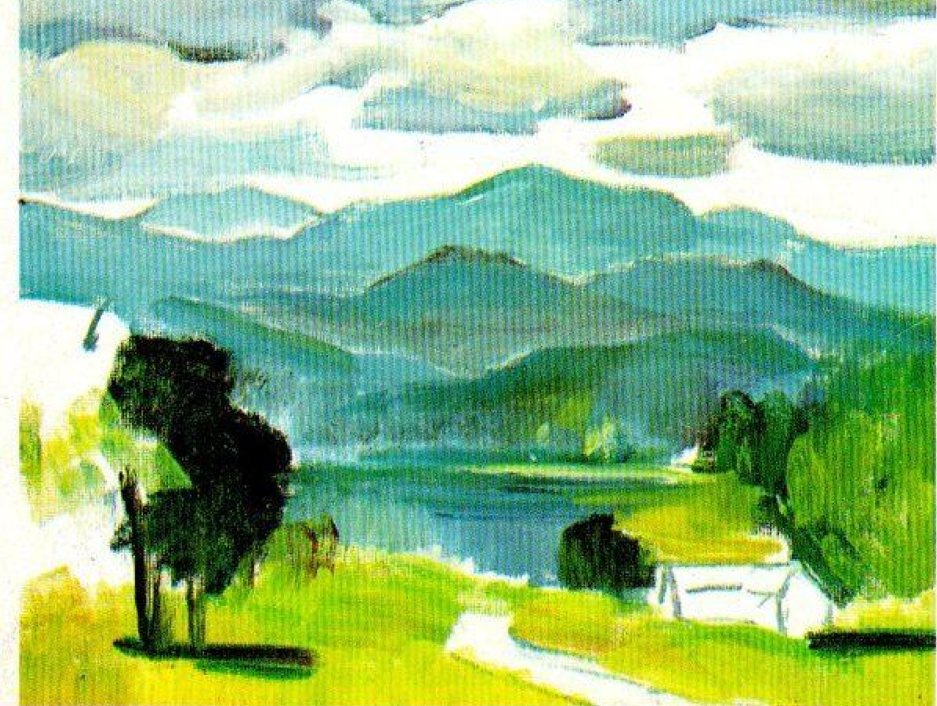
Exemplo: céu nublado

O exemplo destas páginas, oferecido pelo artista George Cherepov, mostra as etapas básicas da pintura de um céu nublado. Ele começa definindo a paisagem com algum detalhamento antes de modelar o céu. Desta forma, fica mais fácil compatibilizar as cores do céu com as do chão, integrando os padrões de luz e sombra da pintura como um todo.

1



2



1. Defina a composição

Faça com o pincel um rápido esboço da paisagem. Prepare misturas azuis suaves de azul-ultramar, amarelo-ocre e carmim-alizarin, e pinte a água e as montanhas, usando um pincel grande de cerdas duras. As montanhas devem ser escuras no topo e mais claras em direção à base.

Em seguida, acrescente um pouco de branco às misturas para criar cinzas pálidos, e use-os para pintar as partes sombreadas das nuvens.

2. Dê cor à paisagem

Prepare uma seleção de verdes-amarelados brilhantes na sua paleta, para pintar as áreas do primeiro plano; use amarelo-cádmio claro com seu amarelo básico, misturando-o primeiro com azul-ultramar e então com verde-esmeralda aquecido com um toque de terra-de-siena queimado.

Em seguida, prepare uma variedade de marrons-azulados e marrons-esverdeados, usando combinações de terra-de-siena queimado com azul-ftalo e verde-esmeralda, respectivamente. Com um pincel chato de cerdas duras, aplique essas cores nas áreas sombreadas.

3. Acrescente detalhes

Com as mesmas misturas de verde vivo da etapa 2, faça os claros nas árvores e algumas marcas nas montanhas do primeiro plano. Para os pontos quentes na folhagem, use terra-de-siena queimado.

Dê algumas pinceladas de carmim-alizarin no azul ainda úmido do lago, para indicar reflexos.

Aqueça a cor da grama com alguns toques de vermelho-cádmio claro e comece a trabalhar detalhes, como a estrada e a casa.

Faça experiências com a forma das montanhas, para conseguir uma composição melhor — veja como elas ficam contra o padrão das nuvens e da paisagem. Então comece a modelar o céu, completando alguns dos claros com uma mistura de branco e amarelo-ocre.

4. Modele o céu

Antes de terminar a paisagem, complete o céu. Use as misturas da etapa 1 para as sombras, acrescentando um toque de terra-de-sombra natural nas

partes mais escuras. Misture branco e amarelo-ocre para os claros.

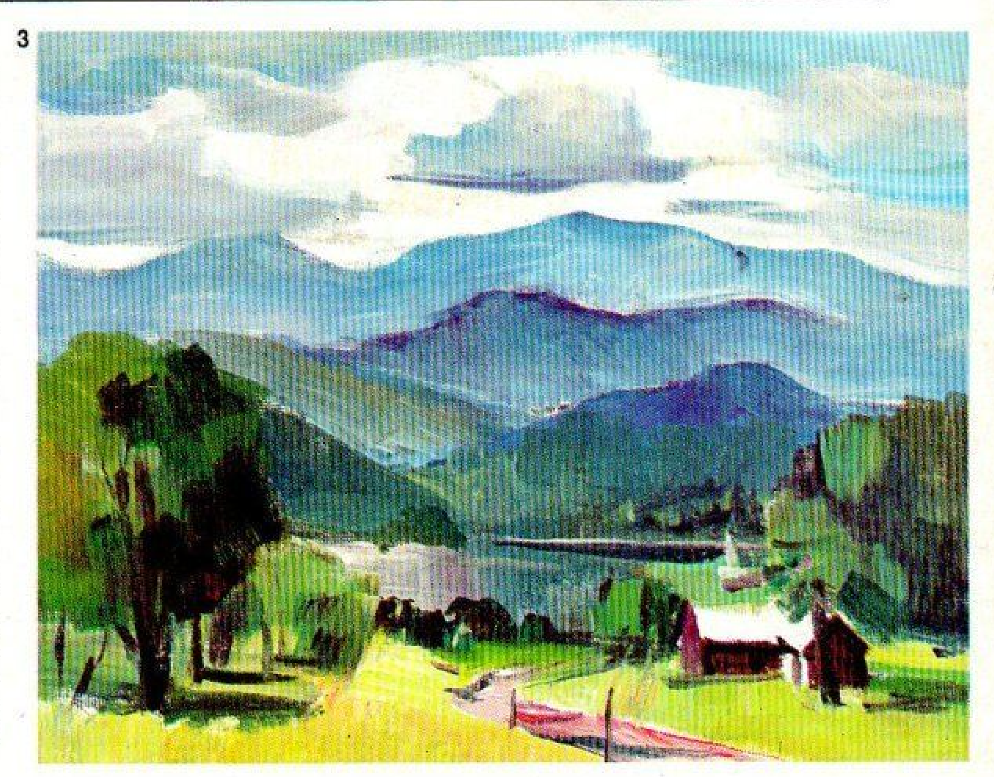
Modele as nuvens individualmente, como você faria com um cúmulo, mas funda-as para formar uma massa maior, com a luz atravessando-a em alguns pontos. Coloque uma faixa de luz acima das montanhas e pinte com tinta espessa as partes onde o sol bate nas nuvens.

Agora complete a paisagem. Comece definindo a forma das montanhas, usando azul-ftalo com toques de negro-marfim para os escuros.

Indique as áreas claras e as sombreadas do lago, mantendo ainda o azul-ftalo como base para suas misturas.

Com um pincel fino de marta, complete os detalhes do primeiro plano (folhagem iluminada pelo sol, lâminas de capim, troncos de árvores e ramos). Suavize as cores vivas, para indicar áreas cobertas pelas nuvens, e reforce os escuros, para aumentar os contrastes tonais.

3



Base monocromática

MÉTODO DE RUBENS
A pintura de Rubens é a melhor referência para o estudo da base monocromática, principalmente pelo grande número de estudos inacabados que ele deixou. Rubens começava com um fundo cinza claro irregular, provavelmente produzido com carvão, sobre o qual pintava a base, cor de terra. Nas áreas sombreadas, aplicava uma camada de tinta bem fina, que deixava entrever a pintura de base.

VELADURA
É a técnica de aplicar uma camada fina de cor transparente sobre outra camada seca de cor. As duas cores então se combinam opticamente para formar uma terceira. A transparência da camada sobreposta permite que a luz a atravesse e seja refletida de volta, depois de iluminar a camada de baixo.

Fazer uma base monocromática significa pintar uma versão tonal do trabalho acabado — como uma fotografia em preto e branco — antes de começar a colocar as cores. O objetivo básico é superar os problemas envolvidos no desenho do motivo e conseguir estabelecer os padrões de luz e sombra, sem ter de preocupar-se com cores.

O resultado é uma divisão prática do trabalho: você pode concentrar-se em apenas uma coisa por vez, o que evita o aparecimento de problemas nas etapas finais da pintura (quando são mais difíceis de resolver). Este método é usado por grandes artistas e constitui uma boa maneira de auxiliar o principiante a adquirir confiança.

Métodos de trabalho

Geralmente, convém fazer a base sobre um fundo de cor pálida e neutra, de preferência transparente.

Comece da maneira habitual: desenhe um esboço do motivo com uma mistura muito rala da cor que você escolheu para a base, definindo, assim, a composição geral.

A seguir, concentre-se na modelagem da forma — distribuindo áreas de luz e sombra e preocupando-se com a fidelidade dos diferentes tons.

Finalmente, verifique se as proporções estão de acordo e faça as correções necessárias no desenho.

Seguindo o princípio geral do "gordo sobre magro", mantenha a tinta rala. O ideal é diluí-la com terebintina, mas você pode ter de acrescentar óleo também, para não perder o controle sobre a tinta.

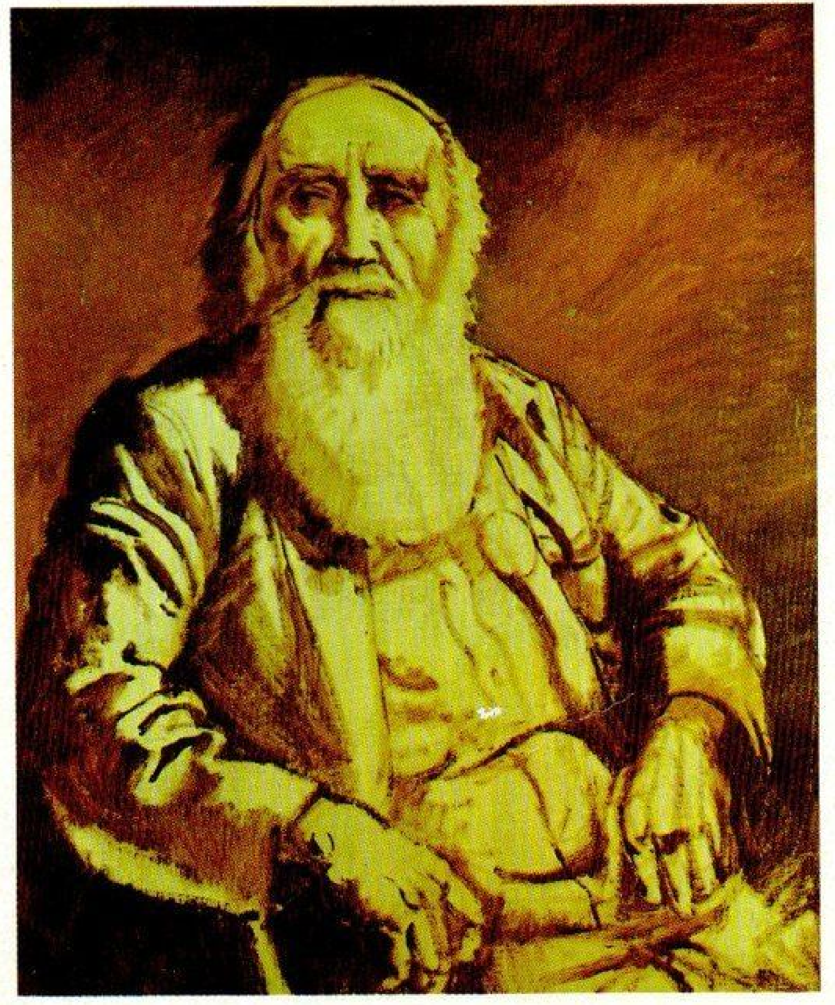
Cores para a base

Cores suaves funcionam melhor como base. Geralmente, emprega-se terra-de-sombra natural, mas você pode usar também terra-de-sombra queimado, terra-verde e misturas de cinza — ou, dependendo da pintura, um azul-ultramar e até um preto, se você pintar em camadas bem finas. Pratique com bases de cores diferentes, para descobrir as que melhor se adaptam às suas necessidades.

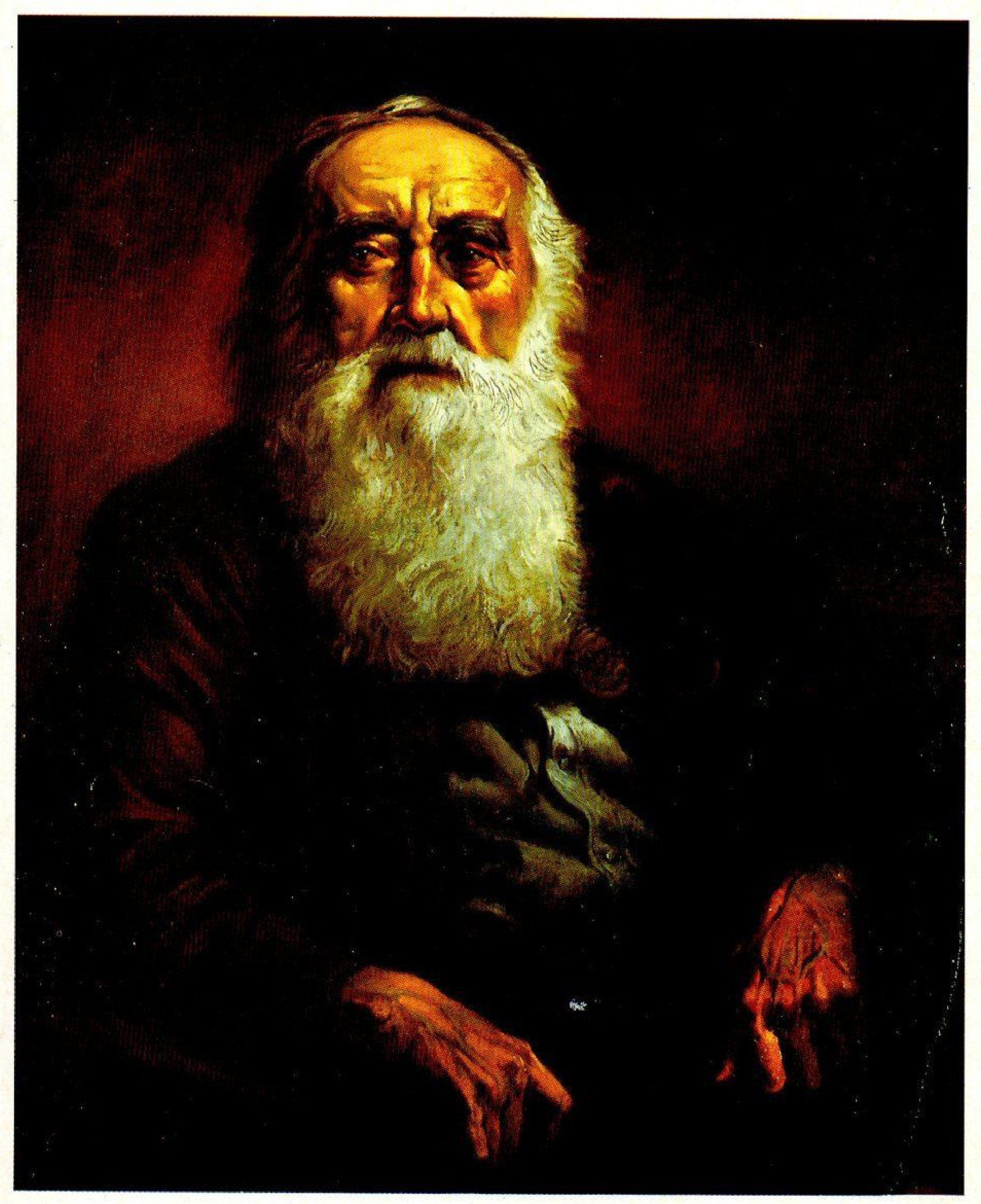
Tempo de secagem

Deixe sempre a base secar completamente — no mínimo, 48 horas — antes de pintar sobre ela, para que a primeira camada não seja dissolvida pela terebintina da segunda.

Se não quiser esperar tanto tempo, pinte a base em acrílico. Ele seca em questão de minutos e você pode começar a pintura definitiva — a óleo — na mesma sessão.



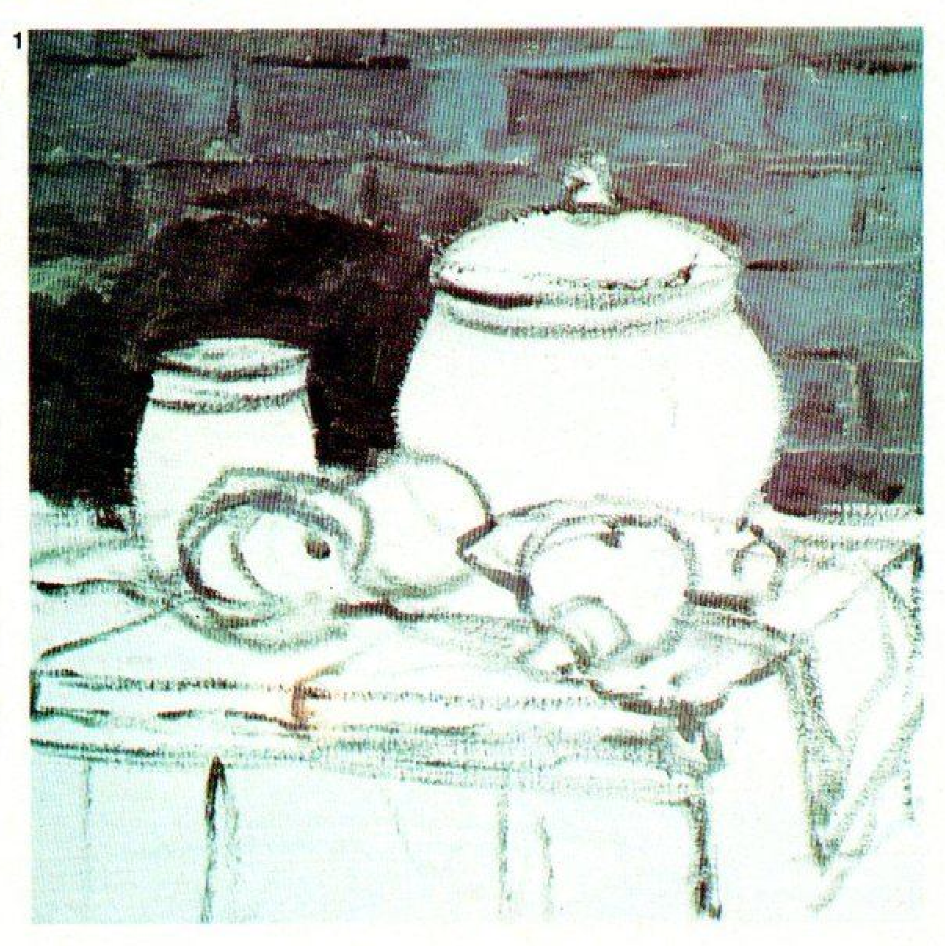
À esquerda: Base monocromática pintada com terra-de-sombra queimado. O fundo foi feito com amarelo-ocre, terra-de-siena queimado e negro-marfim. Nas áreas claras, a tela não recebeu tinta.
À direita: O quadro terminado. Compare-o com a base e veja como esta já expressa monocromaticamente o resultado da tela pronta.



Exemplo: objetos de cozinha

Como introdução à pintura de base monocromática, o artista Ferdinand Petrie criou um arranjo de natureza-morta bem simples — para que você possa concentrar-se unicamente no tom e na cor. Ele apresenta também a idéia básica de veladura — a pintura é feita quase inteiramente em cores transparentes.

1

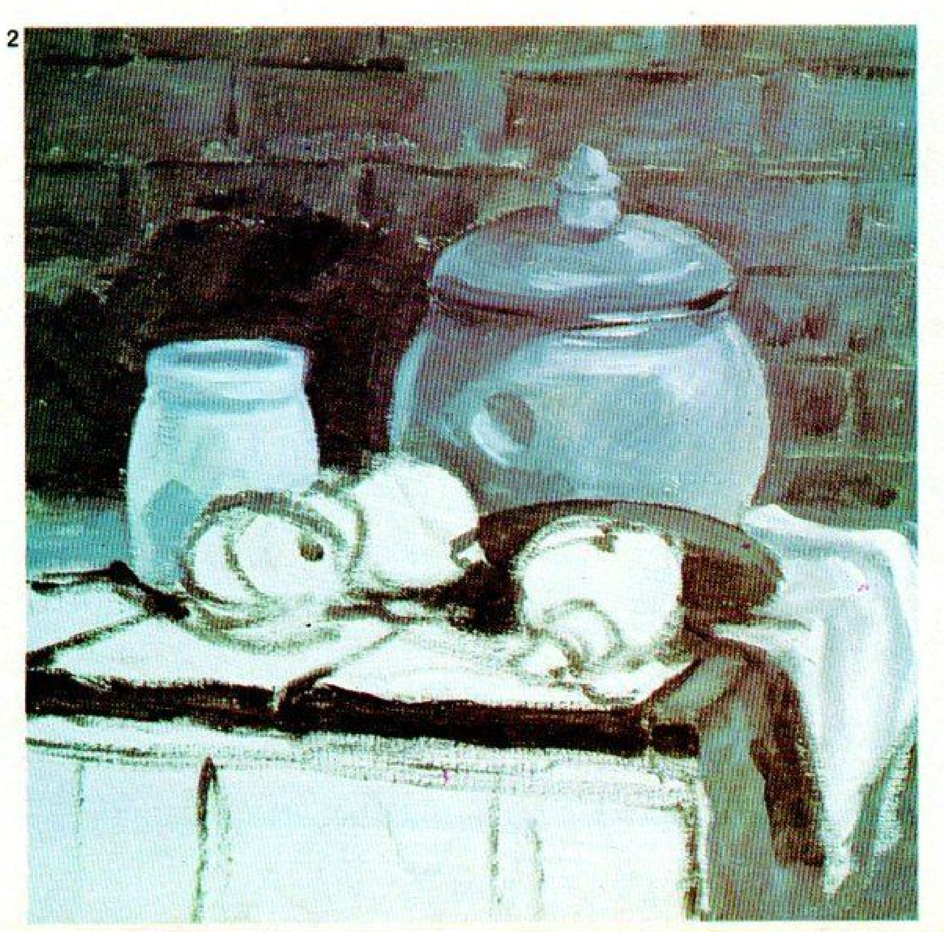


1. Comece a base

Primeiramente, pinte o fundo com uma mistura muito pálida e transparente de terra-de-sombra queimado e azul-ultramar, diluída com terebintina. Use um pincel pequeno e redondo de cerdas duras para definir as formas e indicar as linhas dos tijolos e das tábuas da mesa.

Misture as mesmas duas cores e também branco, usando óleo e terebintina. Com um pincel redondo de cerdas duras, de tamanho médio, pinte a parede de tijolos; acrescente mais terra-de-sombra queimado para os escuros.

2

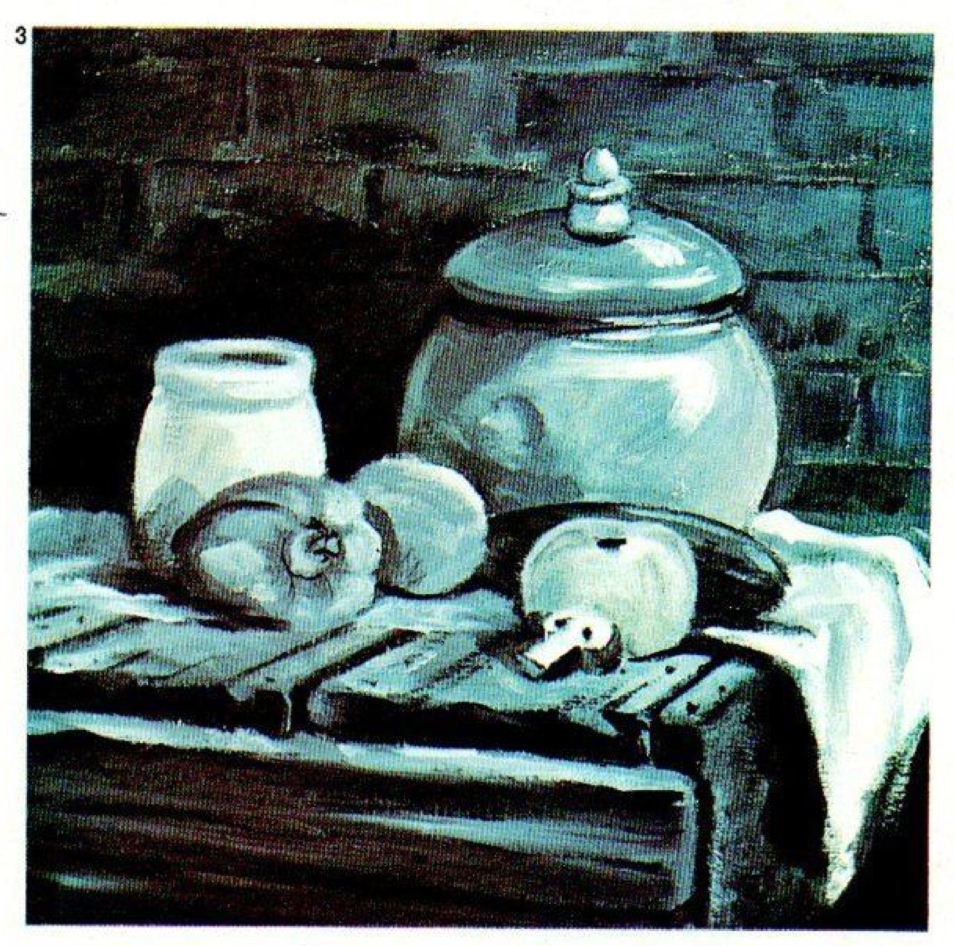


2. Complete os claros e escuros

Mergulhe o pincel na mistura escura da etapa 1 e cubra a forma do pepino, sua sombra e a borda da mesa. Acrescente um pouco de branco às partes que recebem iluminação.

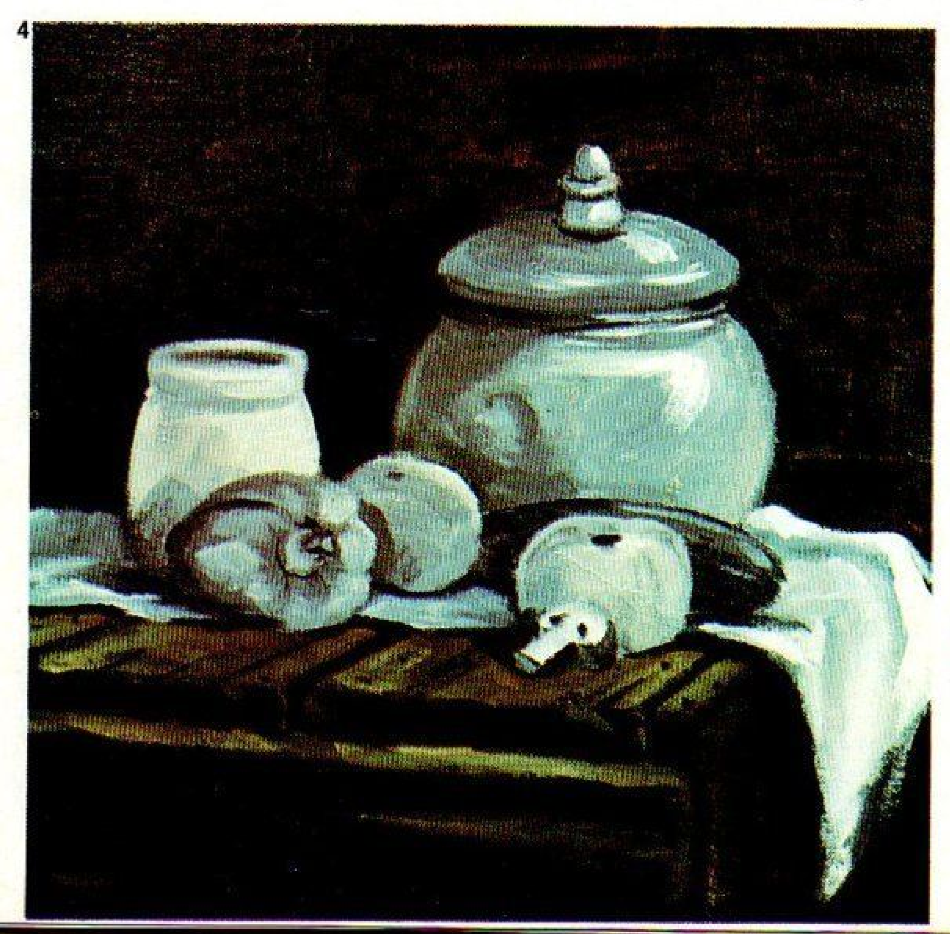
Agora, modele os dois jarros. Use a mistura mais clara da etapa anterior, acrescentando-lhe um pouco mais de branco.

Acrescente mais branco ainda à mistura do jarro até obter um cinza-azulado bem pálido. Use-o para modelar a toalha.

3 

3. Complete a pintura de base

Com as misturas cinza-azulado das etapas 1 e 2, modele as outras frutas e legumes e forme a textura da madeira envelhecida. Enfatize os tons fortes com a mistura mais escura. Acrescente bastante branco para os tons claros, que devem ter mais substância que o resto da base. (Normalmente, não seria necessário fazer isso; mas, neste caso, como apenas uma fina veladura será aplicada sobre cada uma das áreas da pintura, é preciso formar os claros já na pintura de base.)

4 

4. Veladura do fundo

Para deixar as cores mais luminosas, utilize na pintura de cima um solvente mais resinoso que o óleo e a terebintina.

Misture na paleta vermelho-cádmio claro, carmim-alizarin e terra-de-sombra queimado e dilua essa mistura até ficar rala e transparente. Então, com um pincel chato de marta ou misto de marta, cubra a parede de tijolos.

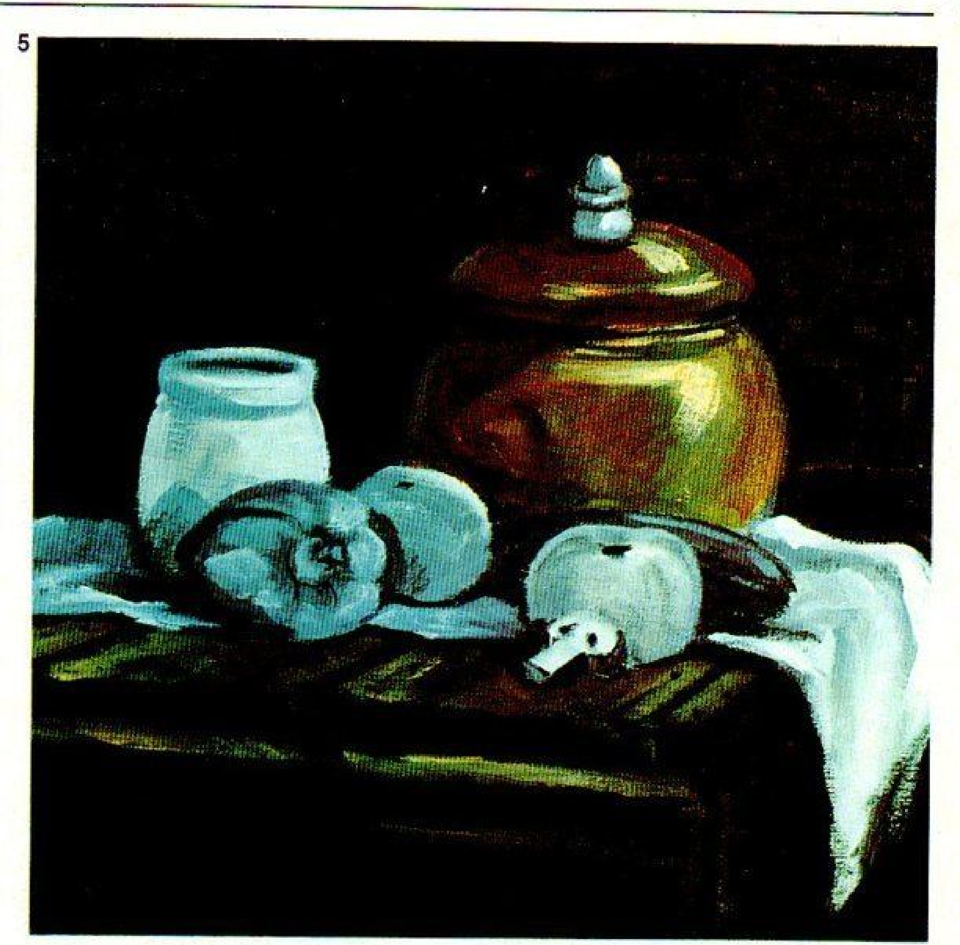
Prepare da mesma forma uma mistura transparente de amarelo-ocre, terra-de-siena queimado e um toque de carmim-alizarin e faça a veladura sobre a madeira. Aplique uma camada muito fina de tinta sobre a área inteira. Ela não precisa ficar uniforme — mas talvez você tenha de aumentar ligeiramente a espessura nas áreas mais claras.

5. Veladura do jarro

Da mesma forma que na etapa 4, misture vermelho-cádmio claro com amarelo-cádmio claro e dilua essa mistura até ficar rala e transparente. Então, cubra o jarro grande com uma camada bem fina de tinta, para que a veladura de cor viva seja suavizada pelo azul complementar da camada de baixo. É importante deixar a tinta com a densidade certa, para que a veladura produza um bom efeito.

Retire um pouco da tinta ainda fresca, para acentuar os reflexos de luz, e então faça a veladura dessa área com uma mistura rala de amarelo-ocre diluído.

5

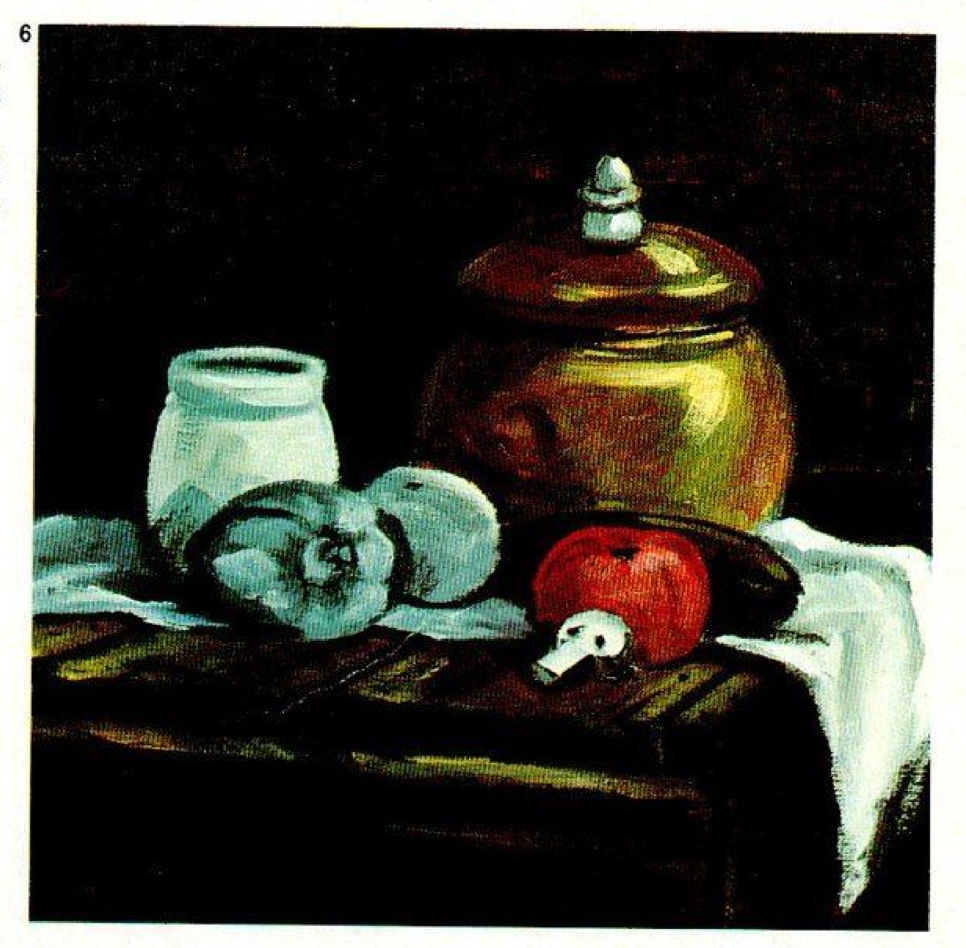


6. Veladura dos legumes

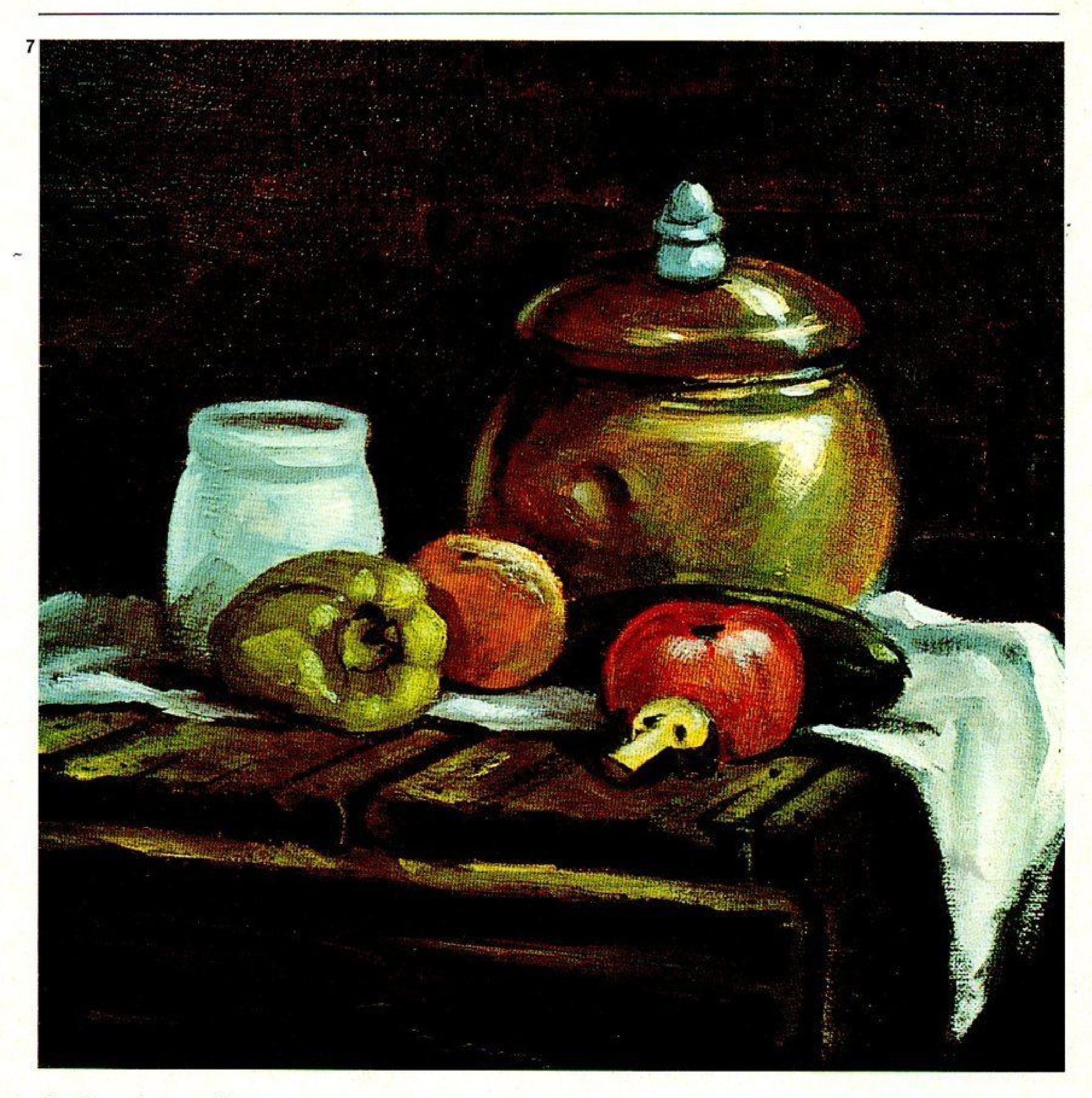
Com uma mistura rala de azul-ultramar e amarelo-cádmio claro, cubra a forma do pepino.

Em seguida, prepare uma mistura viva e transparente de carmim-alizarin com vermelho-cádmio claro e passe-a sobre o tomate.

6



7



7. Complete a pintura

Junte mais amarelo à mistura verde da etapa 6 e cubra o pimentão.

Prepare uma mistura fluida de vermelho-cádmio claro e amarelo-cádmio claro, acrescentando um toque de branco para deixá-la semitransparente. Use-a para cobrir a laranja.

Dilua azul-cerúleo com bastante solvente e cubra o jarro pequeno e o pegador da tampa do jarro grande.

Dilua terra-de-siena queimado da mesma maneira e pinte o cogumelo.

Pinte as dobras da toalha com carmim-alizarin e azul-ultramar.

Agora, acrescente branco às misturas transparentes e pinte as partes iluminadas de cada objeto. Elas são vistas mais claramente no tomate e no pimentão. Pinte um pouco sobre a iluminação já existente no pote grande, para destacá-la.

Então, escureça o lado sombreado e o entalhe da frente.

Nestas mesmas áreas, remova um pouco da cor com um pano limpo, para sugerir reflexos frios. Finalmente, tire um pouco da tinta fresca da borda iluminada da mesa, para acentuar um pouco mais o contraste.

MATERIAL EMPREGADO

Uma tela preparada ou prancha de tela, de 35 x 35 cm.
Dois pincéis redondos de cerdas duras — um médio e outro pequeno — e um chato e macio.
Preparado (uma mistura de terebintina e óleo de linhaça).
Preparado de pintura resinoso (por exemplo, resina copal).
Um pedaço de pano.
Uma paleta de nove cores: azul-ultramar, terra-de-sombra queimado, branco-de-titânio, vermelho-cádmio claro, carmim-alizarin, amarelo-ocre, terra-de-siena queimado, amarelo-cádmio claro e azul-cerúleo.

Base colorida

IMPRIMATURA
Imprimatura é o termo clássico para a base colorida transparente aplicada com tinta rala, bem diluída. A transparência dá às cores uma luminosidade mais intensa, pois a luz atravessa a base e é refletida pela superfície da tela.

SECAGEM
É importante deixar a base secar completamente antes de pintar sobre ela. Não tente apressar o processo de secagem usando um secador de cabelo ou um aquecedor — isso simplesmente fará a tinta trincar, estragando todo o seu trabalho. Em geral, a tinta seca naturalmente em cerca de 48 horas.

☆ USE ACRÍLICO
Se você não quer ficar esperando que a tinta a óleo seque, experimente pintar a base em acrílico. Ele seca em muito menos tempo e o resultado final da pintura é o mesmo.

Ao pintar com tinta a óleo você pode escolher entre trabalhar sobre a tela branca ou sobre uma base colorida, também conhecida como imprimatura. Para isso, basta simplesmente recobrir a superfície de pintura — em geral, uma tela comum — com uma camada de tinta colorida, opaca ou transparente.

O trabalho sobre base colorida apresenta duas vantagens. Em primeiro lugar, a cor da base tende a unificar a pintura como um todo, pois ela se mistura opticamente com as cores que lhe são sobrepostas (veja página ao lado). Além disso, durante o trabalho, você tem condições de avaliar de maneira mais precisa os tons de suas misturas.

Tons precisos

Na maioria dos casos, as cores parecem mais escuras quando estão sobre uma superfície branca do que quando estão rodeadas de outras cores. Por isso, é comum enganar-se a respeito do tom de uma mistura quando se pinta sobre tela branca. Isso pode levar você, por exemplo, a clarear uma cor que lhe parece escura demais e descobrir, depois de pintar, que ela ficou excessivamente clara.

Ao trabalhar sobre tela recoberta com base colorida, fica mais fácil distinguir se uma cor é relativamente clara ou escura, pois os tons aparecem na tela já com a intensidade que terão na pintura pronta (veja abaixo). É por essa mesma razão que se recomenda o uso de paletas de tom neutro, em vez de brancas.

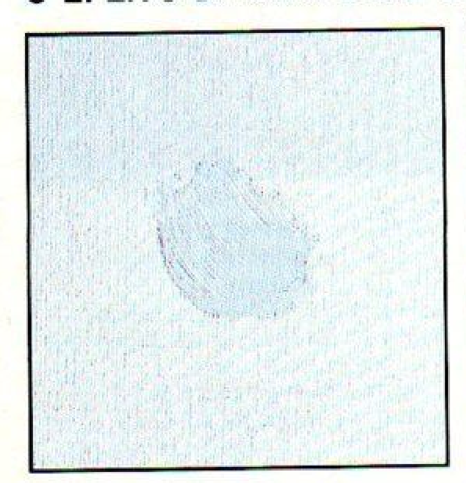
A cor da base

Em geral, escolhe-se para base um tom médio entre os claros e os escuros. Num retrato onde só aparecem a cabeça e os ombros, você pode pintar a tela com um tom médio de cor de pele — mais escuro que o das partes iluminadas e mais claro em relação às áreas sombreadas.

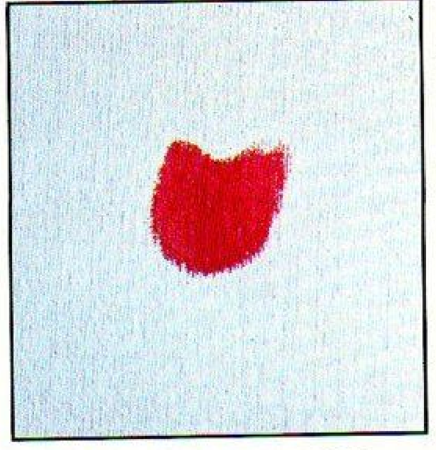
As cores mais seguras para bases são as neutras, como terra-de-sombra natural, as misturas de cinza, como terra-de-sombra queimado com azul-ultramar, e o *terre-verte* — um verde esmaecido.

Você pode também usar a base para reforçar o esquema de cores de uma pintura: numa paisagem, por exemplo, uma base quente, de terra-de-sombra queimado, tem um efeito luminoso complementar sobre os verdes da pintura. De qualquer forma, é sempre melhor fazer a base transparente, para que ela reflita mais luz e sustente a luminosidade das cores que lhe forem sobrepostas.

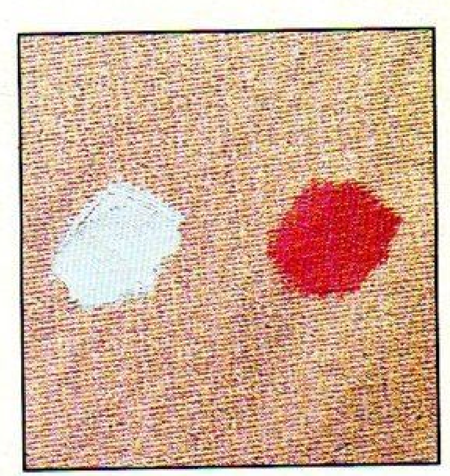
O EFEITO DE UMA BASE COLORIDA



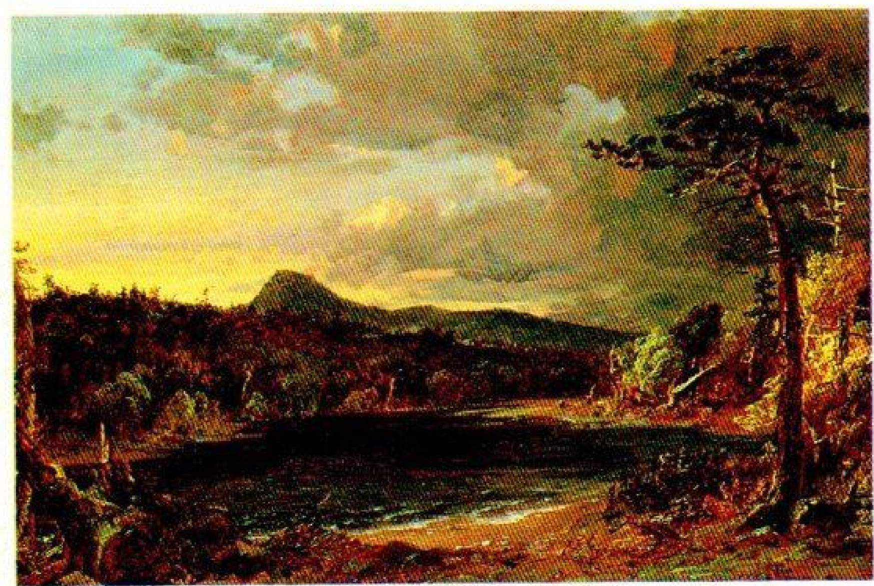
BRANCO SOBRE BRANCO
Para perceber como uma base colorida altera as cores, passe um pouco de branco com um toque de cinza-Payne num pedacinho de tela branca. Veja como ele parece um cinza muito pálido, fraco.



VERMELHO SOBRE BRANCO
Faça agora uma mancha com vermelho-cádmio profundo sobre a tela branca. A cor ficará com a aparência de um vermelho-escuro. Agora compare os dois primeiros exemplos com o terceiro.

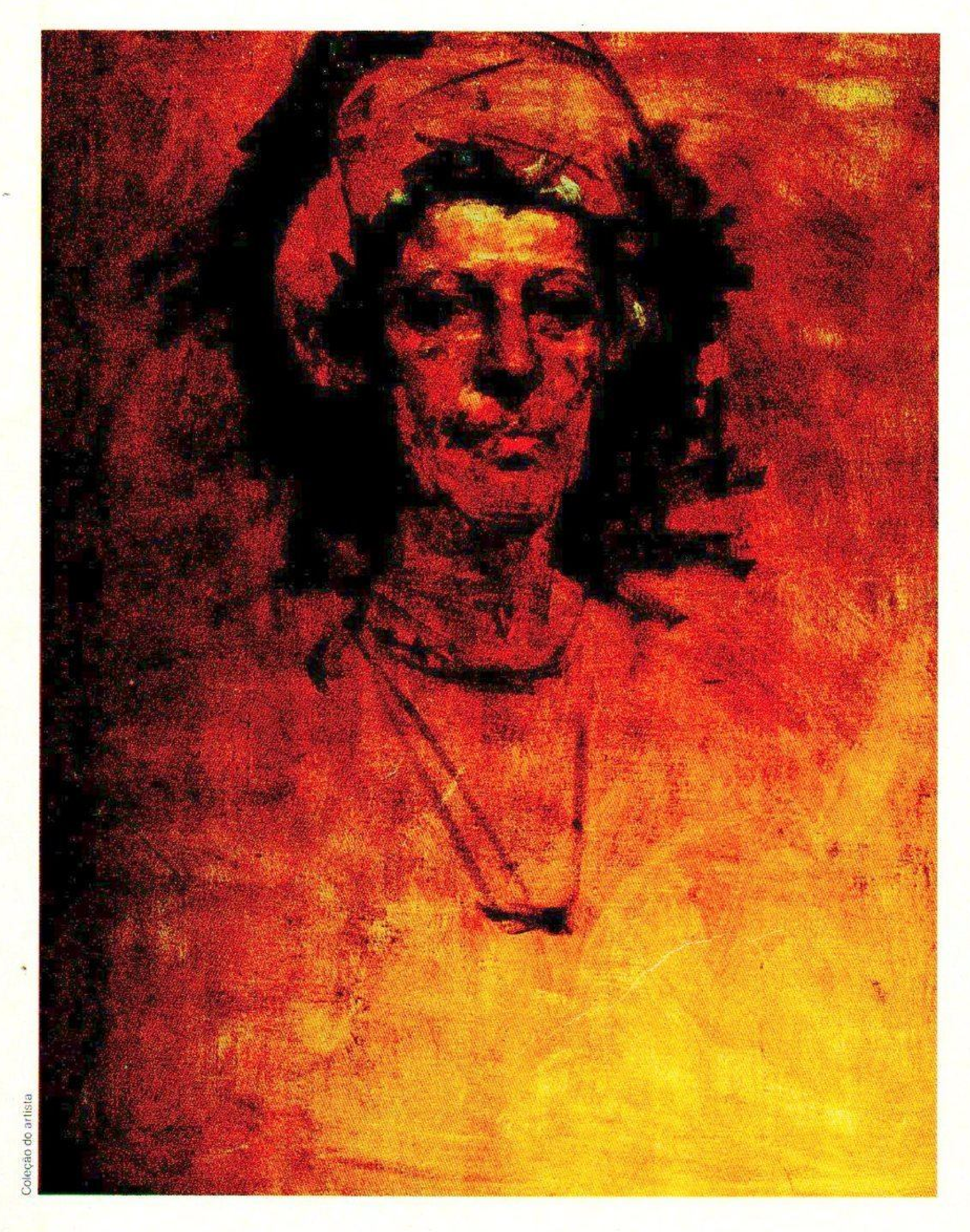


SOBRE BASE COLORIDA
Cubra um pedaço da tela com uma mistura de terra-de-sombra queimado e um toque de azul-ultramar. Deixe secar e aplique as mesmas manchas: o branco parecerá mais vivo e o vermelho mais claro.



National Museum of American Art, transferido do U.S. National Museum.

À esquerda: Córrego Catskill, *de Jasper Francis Cropsey, óleo sobre tela, 47 x 69 cm.* ***Detalhe abaixo:*** *Como o artista usou pinceladas soltas, a base quente marrom-avermelhada transparece, reforçando o tom vermelho do crepúsculo.*



Coleção do artista

Aplicação da base

O trabalho de aplicar uma base de cor é altamente compensado pelos benefícios que ela traz. Os procedimentos são descritos a seguir.

Superfície de pintura: O primeiro passo é preparar a tela ou painel com branco, antes de aplicar a base.

Base transparente: Para uma base transparente, use tinta rala, bem diluída com terebintina. Para que a tinta não escorra muito, junte um pouco de óleo de linhaça (as proporções devem ser de, no máximo, um terço de óleo para dois terços de terebintina). Use cores vivas, nítidas, como terra-de-siena queimado, terre-verte, azul-ultramar, terra-de-sombra queimado e terra-de-sombra natural.

Aplique a tinta com pincéis de cerdas duras — os maiores que você tiver. Dê pinceladas longas, verticais, sem alisar a tinta ou tentar eliminar a aparência estriada (ver à direita).

Como alternativa, esfregue um pano limpo sobre a fina camada de cor. Este método foi usado por David A. Leffel em seu retrato, à esquerda.

Base opaca: Se você deseja uma base opaca, as melhores cores são os marrons, cinzas e ocres sutis. Uma base de cor mais quente pode oferecer mais vibração, mas requer uma manipulação muito mais cuidadosa da cor pintada sobre ela.

Antes de começar, clareie e suavize a cor com branco, e então junte o preparado. Use pincéis grandes, mas aplique a tinta uniformemente, sem variações tonais.

Pintura: Espere sempre a base colorida secar, antes de pintar sobre ela. Pinte em camadas finas, para obter uma mistura óptica, ou então, se quiser usar tinta mais espessa, trabalhe com pinceladas mais soltas.





Joseph Sheppard

À esquerda: A mãe do artista, *de David A. Leffel, óleo, 63,5 x 50,8 cm. Esta pintura foi feita sobre uma base transparente, passada com um pedaço de pano.*

No alto, à direita: A base transparente assume uma aparência estriada, quando aplicada com um pincel grande, de cerdas duras.

Embaixo, à direita: Aqui, o artista começa a completar a pintura, usando tinta bem diluída. Observe como a cor subjacente transparece.

A arte da veladura

PREPARADOS PARA VELADURAS
Copal: Dá uma boa luminosidade à veladura, mas, com o passar do tempo, tende a escurecer e ficar quebradiço.
Verniz copal com óleo: Tem as mesmas características do anterior, mas dispensa o acréscimo de óleo.
Verniz mástique duplo: É um dos melhores preparados para veladura. Pode-se usá-lo puro, mas geralmente é melhor misturá-lo com óleo (até uma terça parte) para que endureça melhor ao secar.
Verniz damar: É uma alternativa para o mástique. Como o anterior, deve também ser acrescido de óleo.
Megilp: Pode ser usado tanto para veladuras quanto para pinturas opacas, mas tende a trincar e ficar quebradiço.
Maroger: É ideal para veladuras e para pinturas opacas. Tem cor amarelada e consistência espessa, amanteigada.

VELADURAS DE TICIANO
Ticiano, o grande pintor renascentista, era um mestre da veladura, da qual fazia intenso uso em suas telas — principalmente para construir ou corrigir áreas de cor. Em vez de pincéis, Ticiano usava as mãos e os dedos para aplicar veladura.

A veladura consiste em uma fina camada de cor transparente aplicada sobre outra camada de tinta, em geral opaca.

A transparência da veladura permite que a luz a atravesse e seja refletida pela camada inferior, o que dá maior luminosidade à tinta. E sua mistura óptica com a tinta que está por baixo produz uma cor bem diferente da obtida pela mistura física das duas cores.

Misturas ópticas

Para ver como as diferentes cores se comportam em veladuras, faça algumas amostras em papel para esboços a óleo (ver abaixo). Passe as cores cruzando-as, a fim de obter uma impressão imediata de como elas se misturam.

Em seguida, experimente fazer uma veladura sobre uma camada fina de tinta ou sobre um impasto (abaixo). Você pode começar pintando uma fruta — um tomate, por exemplo. Use verde na primeira camada, seguido de veladuras em vermelho e amarelo. Note como a pintura ganha tridimensionalidade.

Consistência da tinta

Para preservar a transparência, a tinta para veladura deve ser sempre rala (mas sem ficar diluída demais, pois nesse caso perderá o efeito). Se ficar em dúvida, deixe a tinta relativamente espessa e faça os ajustes na tela, retirando um pouco de tinta da veladura com um pedaço de pano.

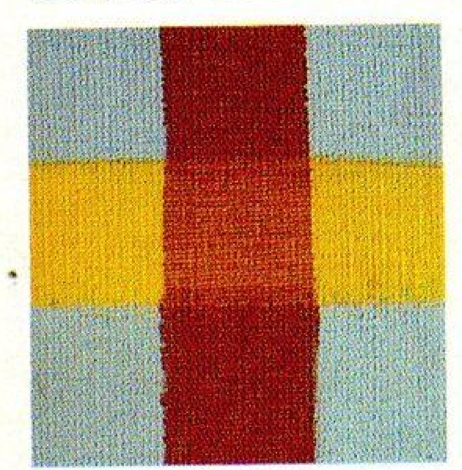
Preparados para veladuras

Para diluir a tinta a ser usada numa veladura o melhor é acrescentar um preparado para pintura resinoso — além de ser mais fácil de aplicar, ele aumenta a luminosidade da tinta. As veladuras diluídas com preparados de óleo com terebintina tendem a ficar irregulares e podem até vir a formar pequenas bolhas. E os preparados à base de cera produzem um acabamento fosco, incompatível com a luminosidade da veladura.

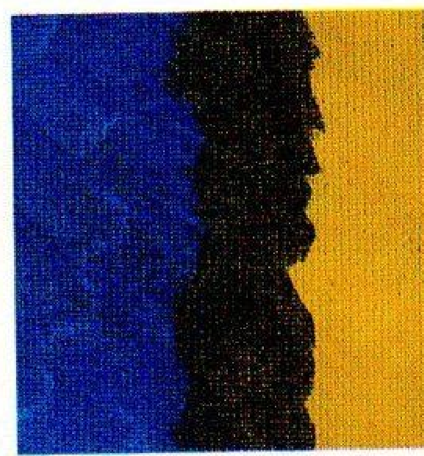
Você pode comprar um preparado resinoso já pronto, como o copal, ou prepará-lo você mesmo — como fazem muitos artistas profissionais. Nesse caso, basta misturar verniz mástique duplo (ou verniz damar) com óleo de linhaça espessado ao sol — use até um terço de óleo para dois terços de verniz.

As misturas de verniz com óleo prestam-se tanto para veladuras como para passagens opacas, embora os artistas freqüentemente prefiram reservá-las apenas para veladuras e pintar as áreas opacas com seu pre-

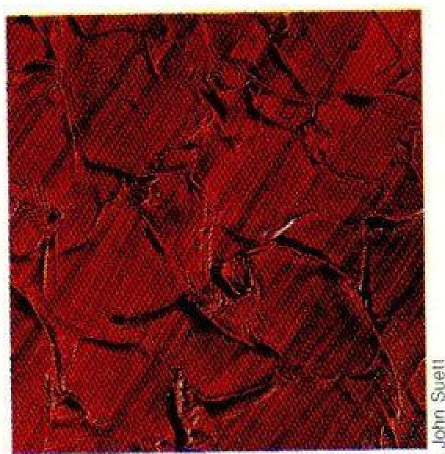
TÉCNICAS DE VELADURA



AMOSTRAS DE CORES
Para criar amostras de veladuras, pinte uma faixa de cor e deixe-a secar; em seguida, aplique a veladura diluída, formando uma cruz. Acima, uma veladura de amarelo-limão sobre vermelho-cádmio.



APLICAÇÃO
Pratique esta técnica sobre uma pintura rala e sem textura. Aplique a veladura bem diluída, distribuindo-a bem para formar uma camada uniforme. Na amostra acima o azul-ultramar recebeu uma veladura de amarelo-cádmio.



John Suett

VELADURA SOBRE IMPASTO
Cubra uma pequena área com tinta espessa, sem suavizar a textura das pinceladas. Quando secar aplique uma veladura bem diluída e deixe-a penetrar, para que a primeira camada apareça. Acima: azul-cobalto sobre vermelhão.

parado mais comum de óleo com terebintina.

Maroger e Megilp são dois preparados prontos, que você pode usar em todas as áreas — o Maroger é especialmente indicado para veladuras.

Aplicação

Ao fazer uma veladura, é melhor colocar a tela no chão, para que a tinta não escorra, formando "cortinas".

Aplique a tinta com um pincel de marta ou de cerdas duras, e então distribua-a sobre a tela para que todas as marcas desapareçam, deixando uma camada lisa e uniforme — use os dedos, um pano embebido em tinta, um pincel de barba ou um misturador de marta em forma de leque.

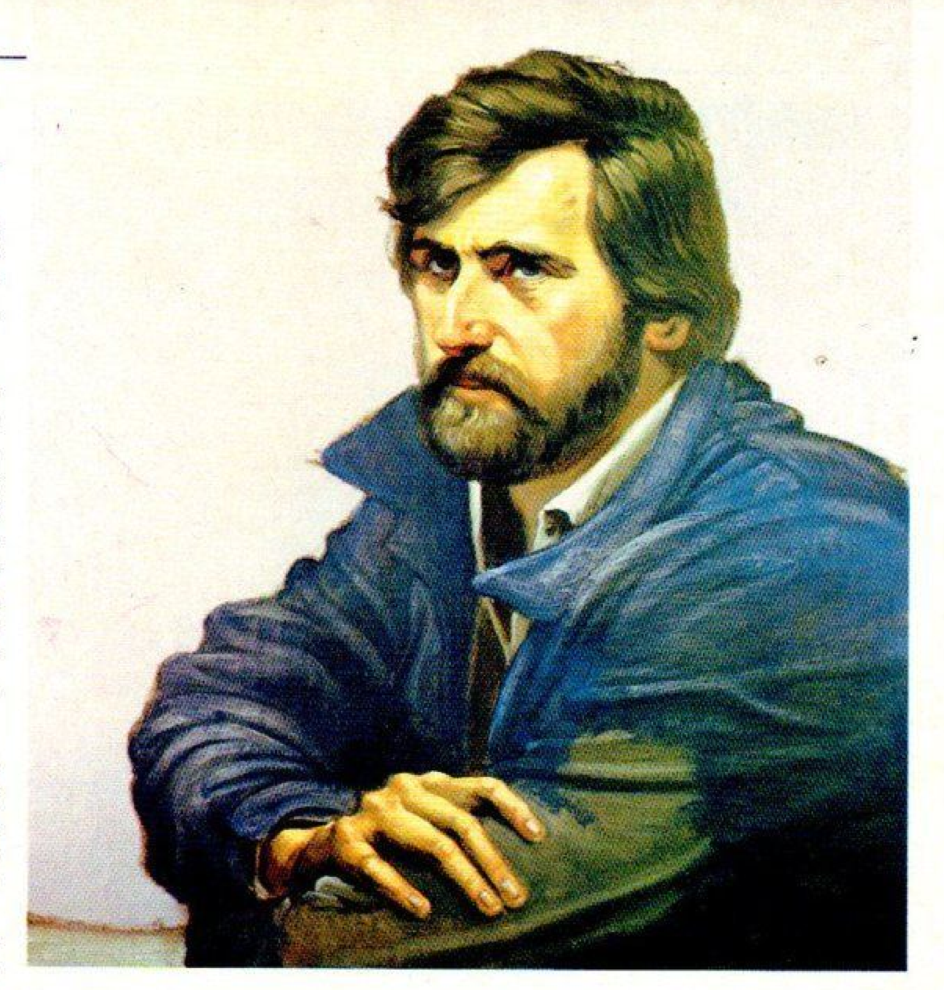
O uso da veladura

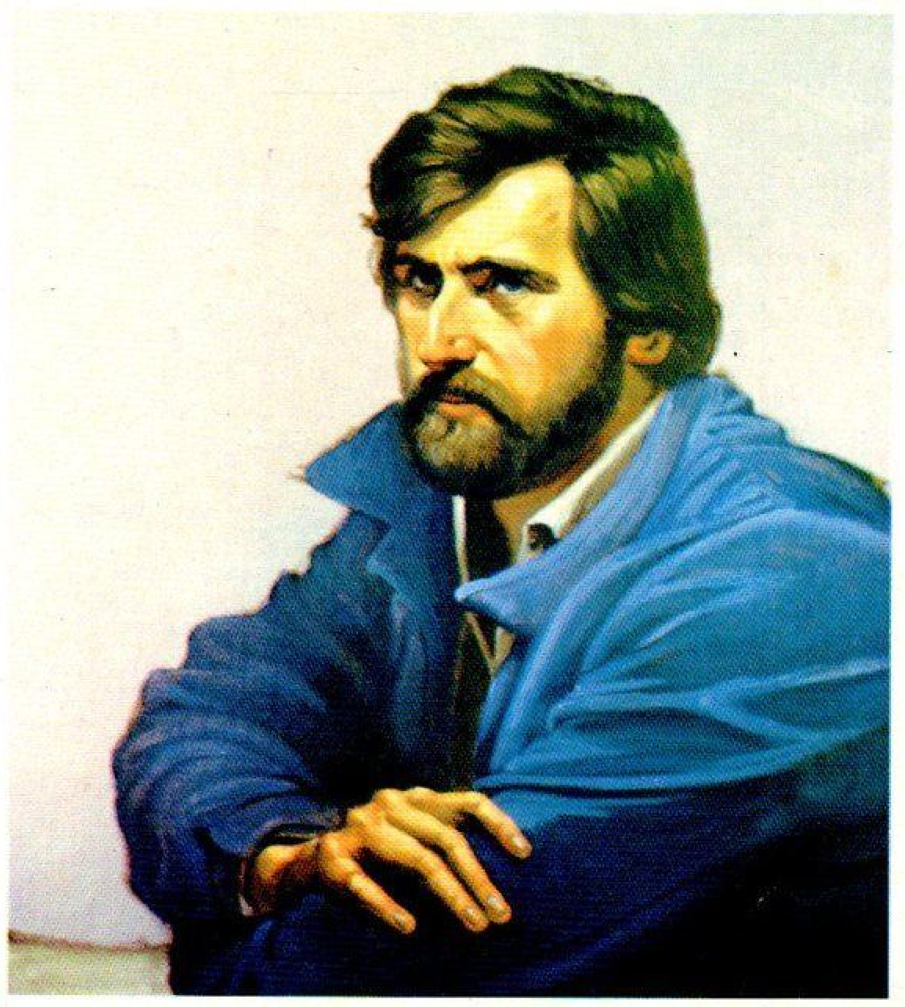
São poucos os quadros pintados só com veladuras, e nem sempre você precisará aplicá-la sobre toda a superfície da pintura; é mais provável que você utilize esse recurso para melhorar partes da pintura.

Por exemplo, se você não estiver satisfeito com o tom de uma cor, poderá modificá-la fazendo uma veladura com uma cor mais clara ou mais escura. As áreas sombreadas beneficiam-se particularmente com isso — uma veladura mais escura torna as sombras mais profundas e também mais luminosas. Se você aplicar a mesma veladura sobre áreas claras e escuras, ela parecerá mais clara nos claros do que nos escuros, pois os primeiros refletem mais luz. Para acentuar esse efeito, você pode deixar a veladura mais rala nos claros e mais espessa nos escuros.

Se quiser dar maior definição a suas formas, pinte as partes iluminadas com tinta opaca antes que a veladura seque (veja à direita).

A veladura pode ser usada também para aumentar o efeito de impasto: ela tende a assentar-se nas fissuras, acentuando as irregularidades da pintura.

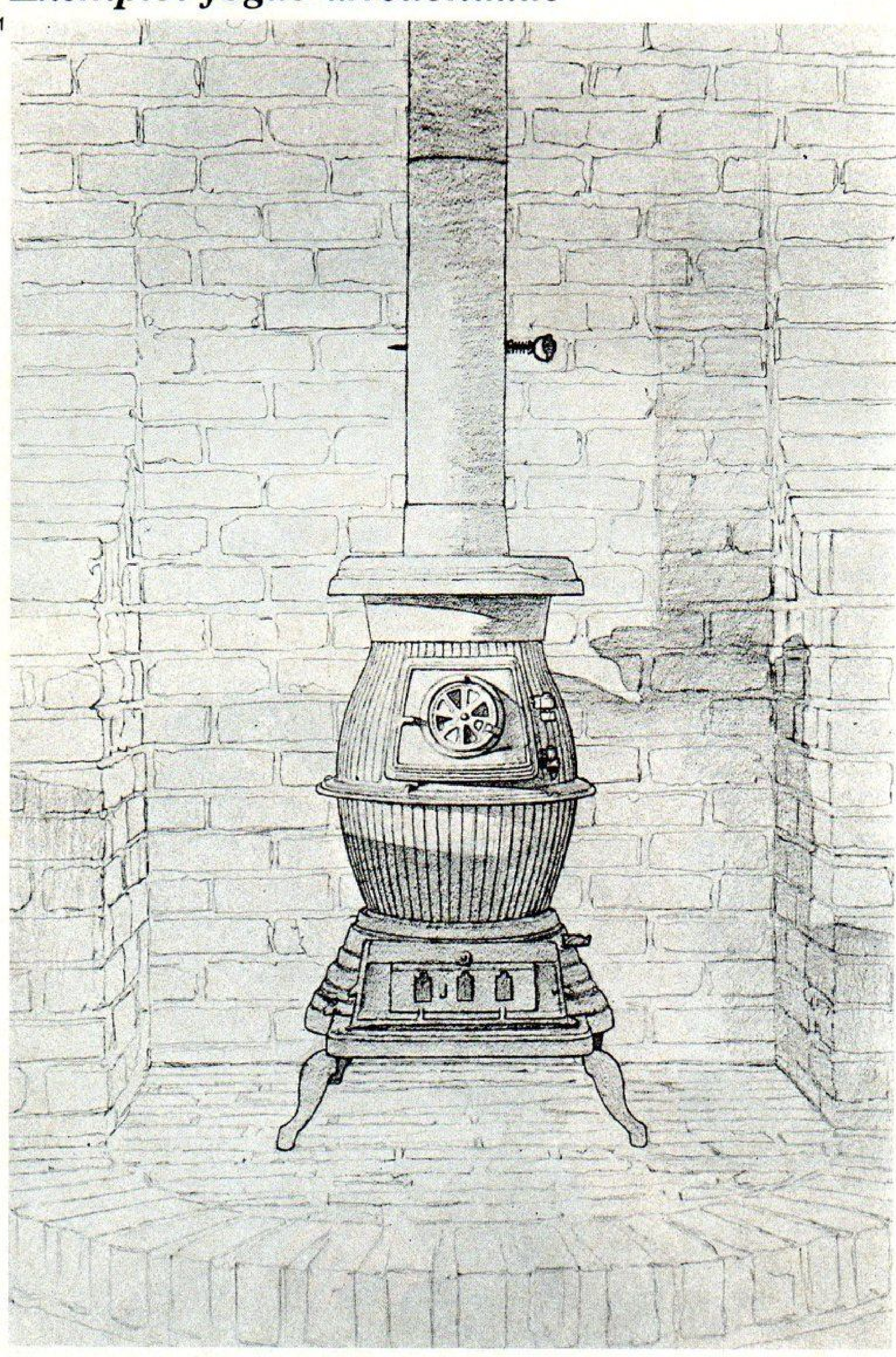




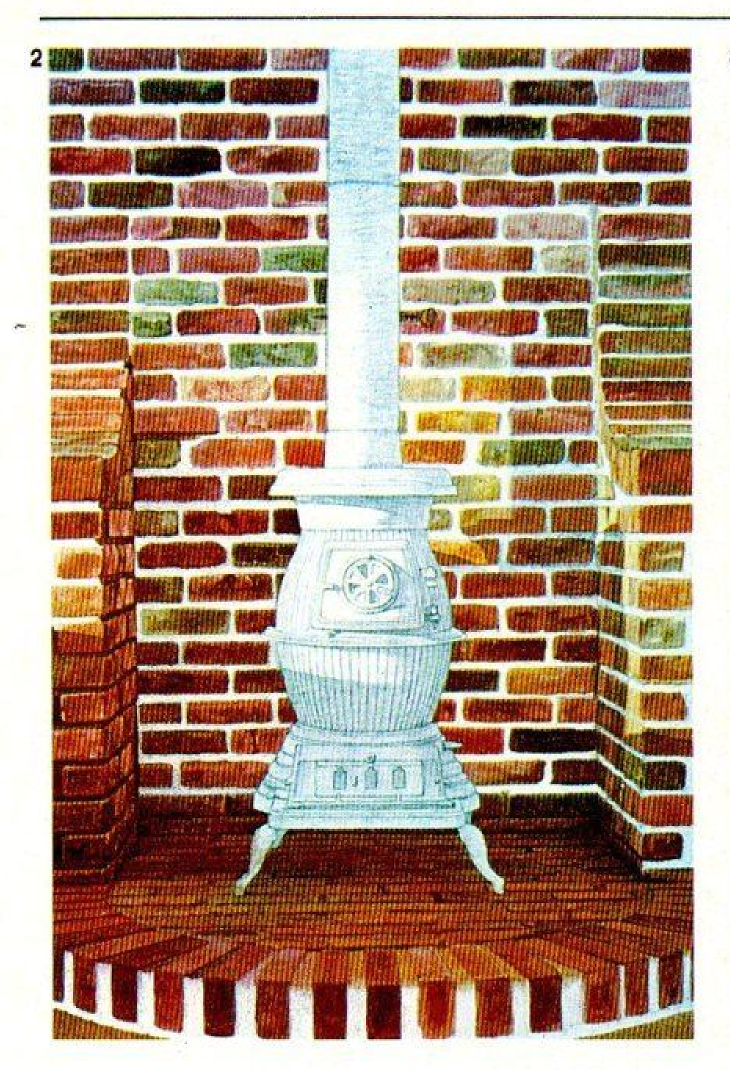
Acima, à direita: *O artista Joseph Sheppard aplica uma veladura de azul-ultramar sobre uma pintura feita com terra-de-sombra queimado e branco.*
À direita: *Iluminações opacas aplicadas sobre a veladura fresca ajudam a modelar o casaco.*

Exemplo: fogão arredondado

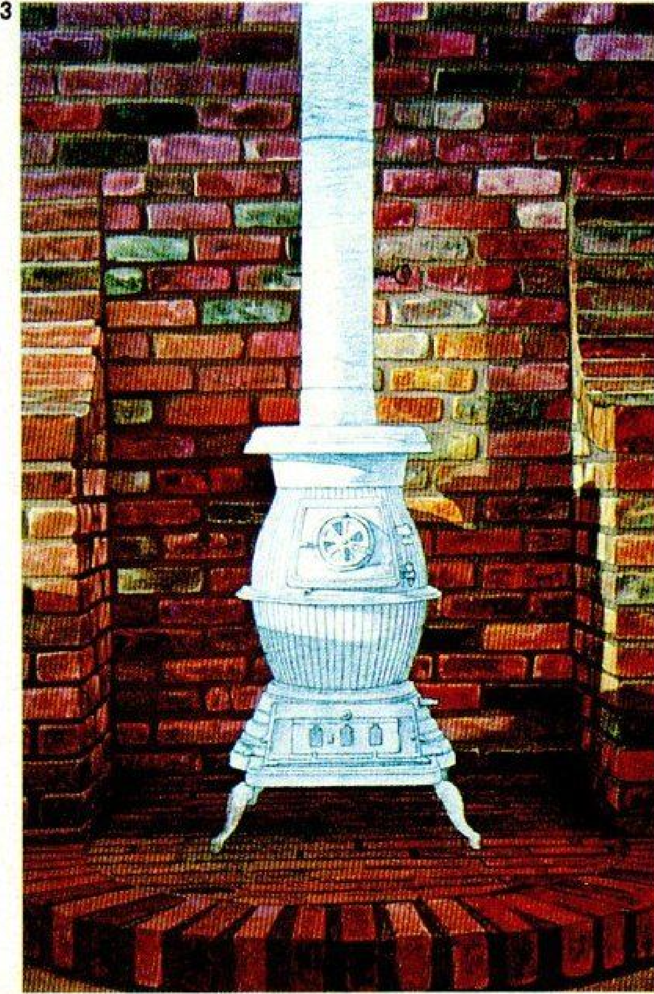
1



2



3



Uma das funções mais importantes da veladura é modificar uma cor, até que alcance exatamente o tom que se deseja. Neste exemplo, o artista Ken Davies procurou captar o efeito da luz do sol sobre os tijolos e o metal. Para isso, intensificou a luz, aprofundando as sombras com veladuras.

1. Esboce a pintura

Desenhe o fogão, a parede de tijolos e o soalho num painel. Coloque todos os detalhes — incluindo o contorno de cada um dos tijolos.

Quando o desenho estiver pronto, cubra-o com fixador em spray não-plastificante. Em seguida, recubra o painel com verniz de retoque, para vedar a superfície.

2. Os tijolos

Usando branco-de-titânio, negro-marfim, vermelho claro e amarelo-ocre como base para suas misturas, crie uma variedade de vermelhos, marrons avermelhados e cinzas na paleta. Dilua-os com uma mistura de óleo e terebintina.

Com um pincel de cerdas duras de tamanho médio, pinte os tijolos individualmente, de maneira que cada um fique diferente do seu vizinho. Nos tijolos cinza-escuros, use uma mistura com mais preto e branco do que vermelho; nos mais claros, aumente a proporção de branco. De maneira geral, faça os tijolos que estão na sombra de cor mais escura do que os que estão na luz, a fim de delimitar bem as áreas de luz e sombra.

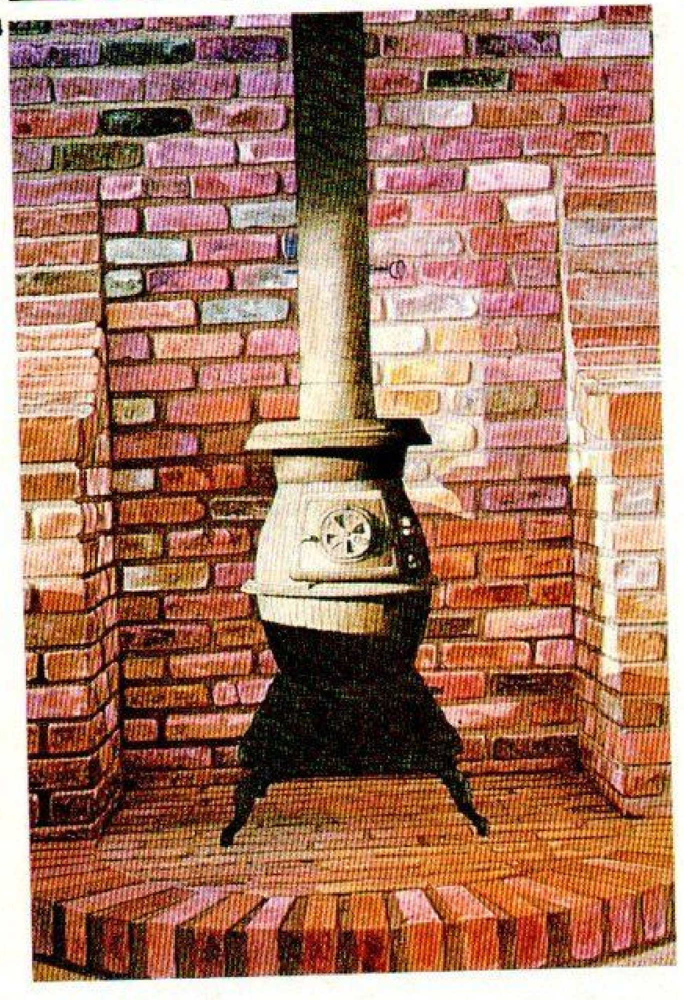
3. A argamassa

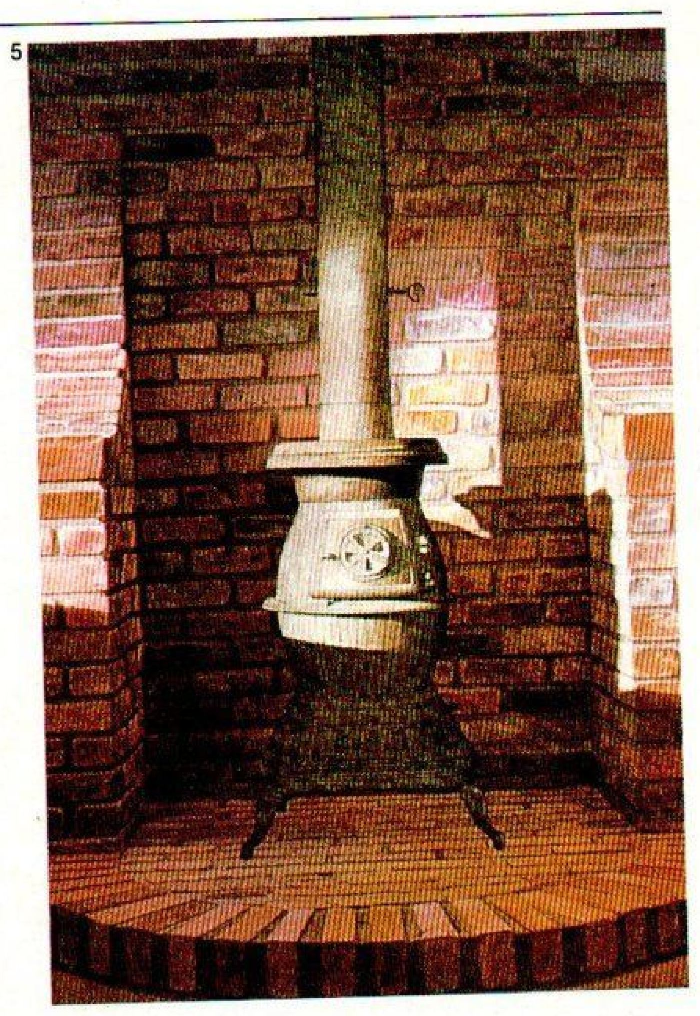
Na paleta, faça uma mistura clara e uma escura para a argamassa, usando o preto, branco e amarelo-ocre. Se alguma dessas misturas ficar com uma tonalidade muito fria, acrescente um toque de vermelho.

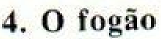
Passe as misturas entre os tijolos, usando a mais clara para as áreas de luz. Depois de terminada esta etapa, os tijolos parecerão mais escuros.

MATERIAL EMPREGADO

Um painel de 47 x 31 cm.
Dois pincéis redondos de cerdas duras — um pequeno e outro médio — e um pincel redondo de marta fino ou um misto de marta fino.
Preparado de óleo e terebintina.
Preparado resinoso.
Uma paleta de sete cores: branco-de-titânio, negro-marfim, vermelho claro, amarelo-ocre, terra-de-sombra natural, terra-de-sombra queimado e azul-cobalto.
Um lápis.
Fixador.
Verniz de retoque.







4. O fogão

Prepare uma mistura fluida de terra-de-sombra queimado e branco, com um toque de preto, e cubra as áreas sombreadas do fogão e da chaminé. Então, usando apenas terra-de-sombra queimado e branco, pinte os claros. Espere a tinta secar (no mínimo 48 horas).

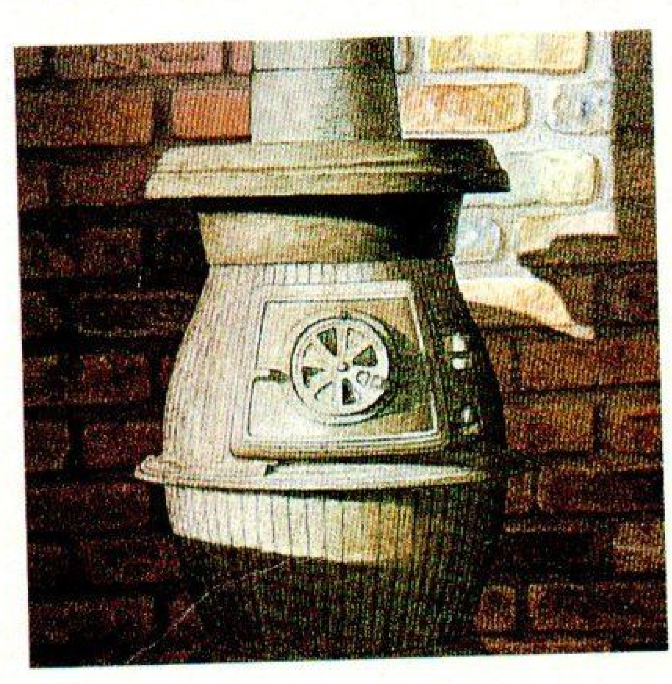
5. Veladura nas sombras

Agora, mude para um preparado mais resinoso e faça uma mistura rala e transparente de terra-de-sombra natural e azul-cobalto. Usando um pincel de cerdas duras, aplique uma veladura nas áreas sombreadas dos tijolos com essa mistura. Na ampliação à direita você pode ver claramente como a veladura aprofunda as sombras, fazendo os claros parecerem mais claros ainda.

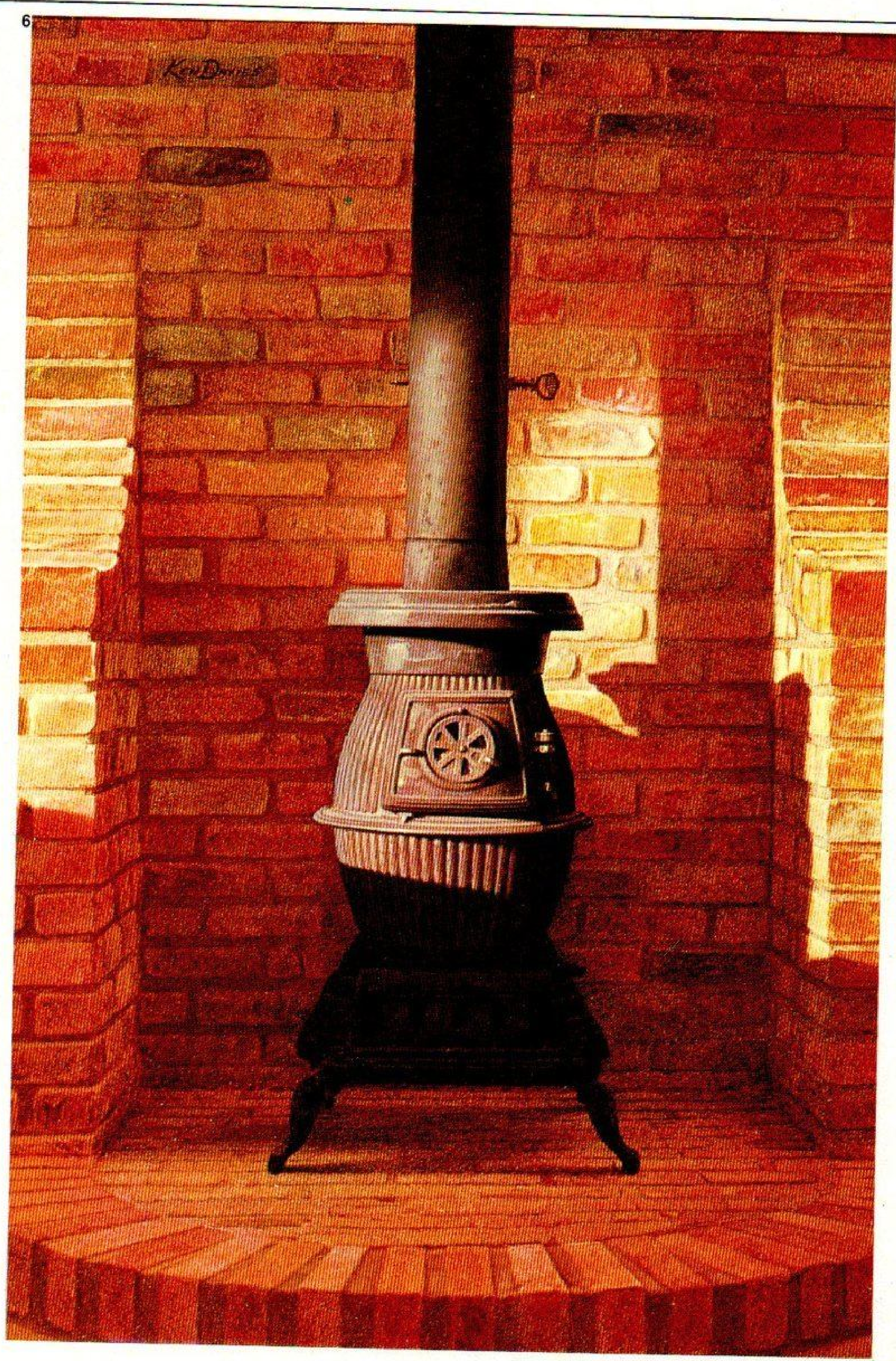
6. Complete a pintura

Com um pincel de cerdas duras e a mesma mistura da etapa 5, faça a veladura da sombra sob o fogão.

Termine a pintura modelando o fogão; trabalhe os detalhes com um pincel fino de marta. Na parte reentrante das caneluras, use terra-de-sombra queimado com apenas um toque de branco; na parte saliente, uma versão mais clara da mistura para o fogão, da fase 4; e nas partes iluminadas, use uma mistura clara de terra-de-sombra queimado e branco. Assim, você criará a impressão de formas arredondadas. Lembre-se de alterar suas misturas ao fazer as áreas sombreadas. E aplique os mesmos princípios ao modelar os outros detalhes do fogão.



À direita: Fogão arredondado, *de Ken Davies, óleo sobre painel de 47 x 31 cm. Toda a área de sombra é coberta por veladura, que a torna mais profunda e mais luminosa. Observe como a veladura intensifica também o raio de sol.*
Acima: *Detalhes da pintura.*



Técnicas para retratos

PELES MORENAS
Para preparar as cores básicas para peles morenas, comece com amarelo-ocre, vermelho claro e branco. Em misturas mais profundas substitua o vermelho claro e o amarelo-ocre por terra-de-siena natural — acrescentando mais branco e amarelo-ocre nas partes iluminadas. Ao trabalhar as áreas sombreadas, suavize as misturas com cores complementares — azul, preto ou verde. E nos lugares em que a sombra do rosto é particularmente profunda, misture vermelho claro, amarelo-ocre e preto nas proporções adequadas.

CABELOS PRETO E CASTANHO
Cabelo preto: Se for realmente escuro, pode ter reflexos azulados. Capte este efeito usando preto e branco. Pinte os tons médios em camadas finas, usando preto puro com um pouco de amarelo-ocre e vermelho.
Cabelo castanho: Use misturas de vermelho claro, amarelo-ocre, preto e branco, ajustadas na cor e no tom corretos. Na sombra, o cabelo castanho é frio e quase tão escuro como o preto, mas fica mais quente nos tons médios e claros.

A obtenção de uma imagem tridimensional convincente do seu modelo depende muito da sua capacidade de modelar tons — ou seja, de saber colocar os claros e os escuros de maneira que as feições do modelo pareçam naturais. Veja a seguir as regras básicas para uma boa modelagem.

Procedimentos gerais

1. Faça sempre o esboço dos traços do rosto antes de começar a modelar. De preferência, trabalhe sobre um esboço tonal, pintado com tinta bem diluída.
2. Comece pelas sombras, usando pinceladas bem leves nesta etapa.
3. Cubra os tons claros e médios. Quando a pele estiver toda coberta, misture os tons.
4. Um erro comum entre os principiantes é o de pintar primeiro os claros — que, em geral, têm aspecto mais interessante. Lembre-se, no entanto, de que é impossível pintá-los com precisão sem que haja outras cores para compará-los.
5. Nas etapas finais da pintura, reforce os claros e os escuros, e então trabalhe os detalhes — como sobrancelhas, narinas e reflexos de luz.

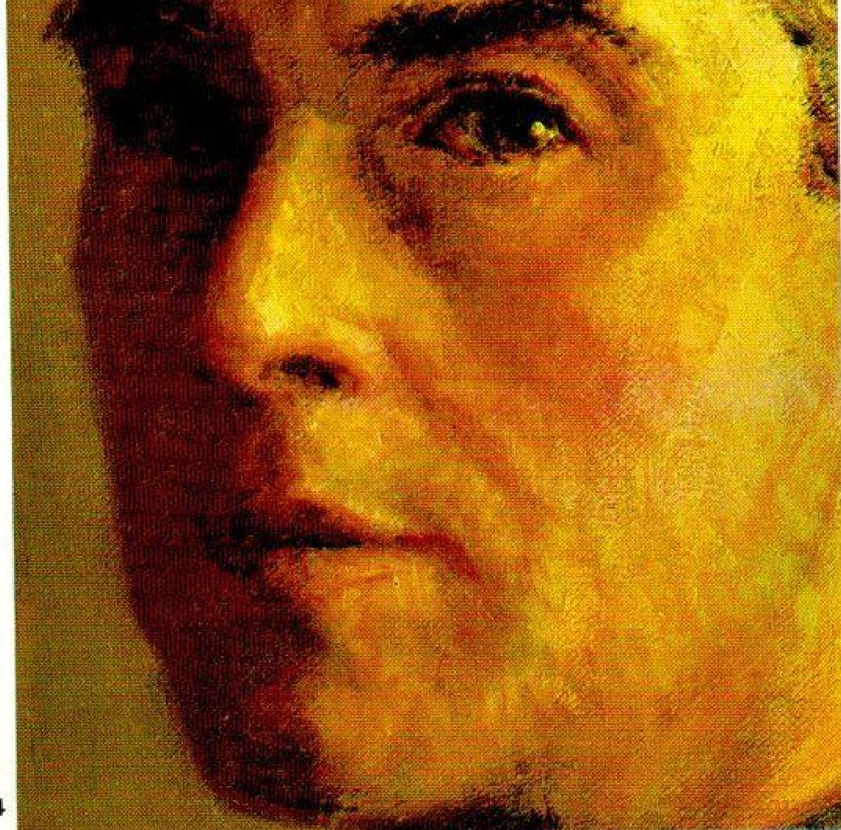
Pontos importantes

Existem muitas armadilhas em que os principiantes costumam cair. Para evitá-las, observe os seguintes itens:
Olhos: Lembre-se de que o olho é esférico, e não plano; portanto, não deve ser pintado em um só tom.

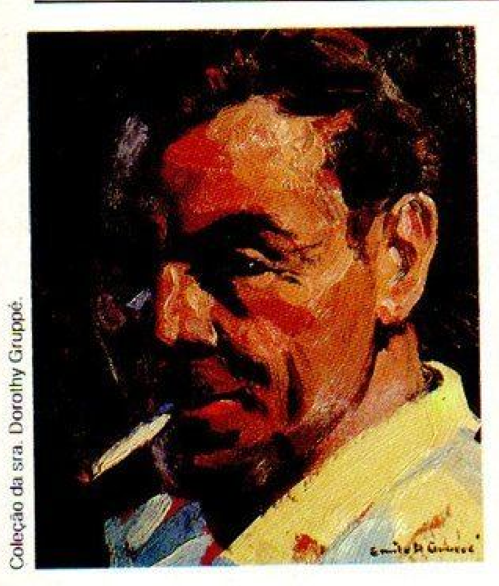
O branco do olho nunca é de um branco puro. Mesmo nas áreas mais claras ele precisa de um toque de cor; e nas sombras ele chega a ser cinza escuro (use branco e preto com um toque de amarelo-ocre).

O reflexo também deve tender para o ocre, e geralmente localiza-se no ponto em que a pupila encontra a íris — e não sobre a pupila.
Nariz: Muitos principiantes pintam o nariz achatado demais, pois apóiam-se apenas no desenho linear para dar-lhe forma. Procure usar tons para modelá-lo, misturando-os para obter um aspecto natural. Coloque os escuros mais profundos na base do nariz, que normalmente aparece sombreada. Defina sua ossatura com iluminação e coloque-lhe também um minúsculo ponto de luz na ponta.
Boca: Pinte o lábio superior com um tom mais escuro e deixe áreas de luz no inferior e no queixo; faça também uma sombra logo abaixo do lábio inferior.
Cabelo: A textura do cabelo depende basicamente do tipo de pincelada que se utiliza. Pinceladas longas e fluidas sugerem cabelo liso; pinceladas curtas e circulares reproduzem o efeito de cachos. Lembre-se de suavizar os contornos ao redor do rosto e também na área em que o cabelo encontra o fundo.

Não se preocupe demais com a cor local do cabelo — concentre-se em retratar os tons como você os vê. Por exemplo, se estiver pintando um cabelo preto, lembre-se de que ele tem reflexos frios e sombras quentes: ajuste, pois, as cores de acordo.



À esquerda: Um bom exemplo de modelagem e mistura, de Foster Caddell. Observe como as sombras e as áreas luminosas misturam-se suavemente. Os reflexos no nariz e no supercílio completam o efeito tridimensional.



Coleção da sra. Dorothy Gruppé.

Misturas de luz e sombra

Para modelar um rosto não basta localizar adequadamente os claros e escuros; é preciso conferir-lhes também a temperatura de cor correta e ajustar bem seus tons. Lembre-se ainda de que a cor da pele é quente na luz e fria na sombra, e que essa distinção é muito importante para dar ao retrato um aspecto real.

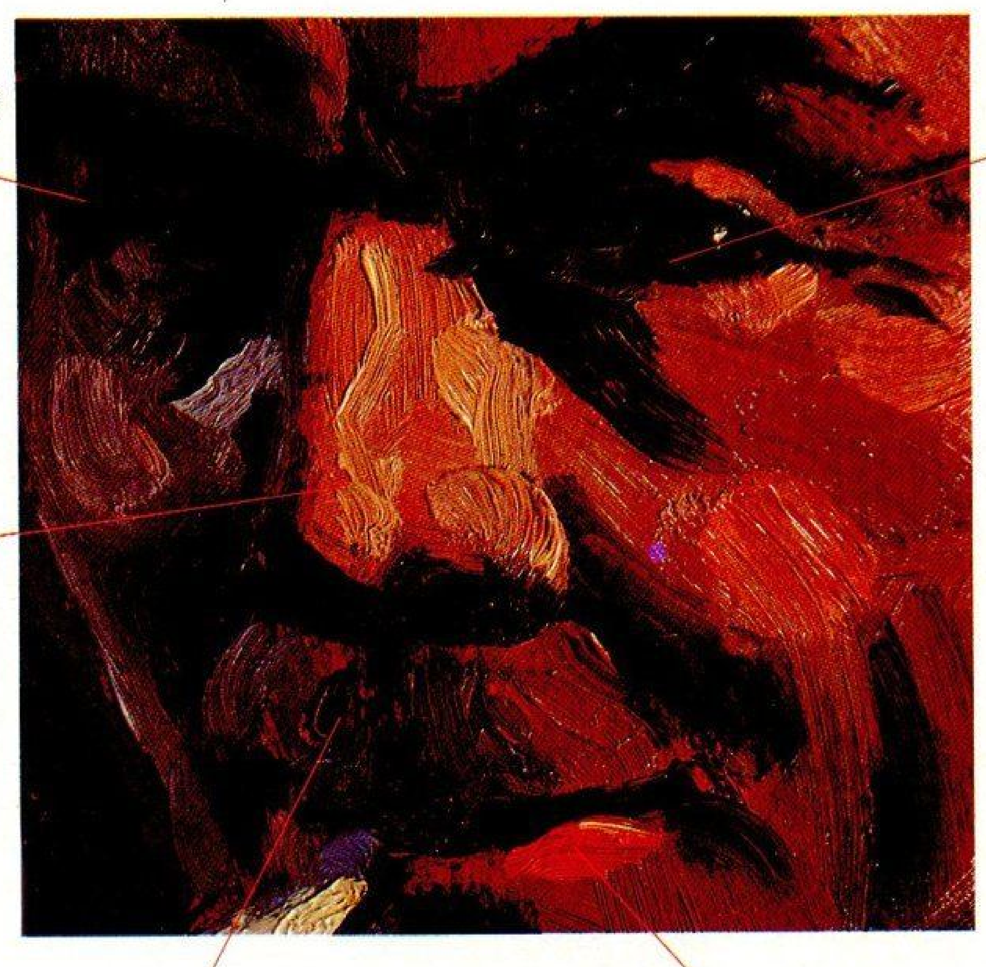
Como regra, misture primeiro as cores claras da pele, e depois esfrie a mistura com verde complementar, azul ou preto, conforme o caso.

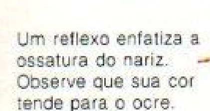
No auto-retrato (à esquerda), o artista Emile Gruppé registra o forte contraste entre luz e sombra colocando um roxo escuro e profundo ao lado de um marrom-avermelhado quente — note que, apesar disso, o olho permanece "castanho" no geral. Você pode obter misturas escuras como essas combinando preto, branco e um toque de vermelho. Em alguns casos, é possível indicar as sombras com uma cor complementar.

À esquerda: Auto-retrato, *de Emile Gruppé, óleo sobre painel, 31 x 23 cm.*

Iluminação

A iluminação deve ser trabalhada também com cuidado. Se você simplesmente acrescentar branco à mistura de cor da pele, ela ficará opaca e com um tom inadequado. O melhor é ajustar a cor acrescentando toques de amarelo-ocre, além do branco.





Exemplo: mulher morena

Neste retrato de uma jovem, o artista George Passantino usa iluminação de três quartos sobre a modelo, para definir melhor os traços do rosto e facilitar a obtenção de uma modelagem convincente.

1. Pinte a base

Dilua uma mistura de azul-ultramar, terra-de-sombra queimado e branco com bastante terebintina e aplique-a sobre a tela com um pano.

Com uma mistura menos diluída de azul-ultramar e terra-de-sombra queimado, faça com o pincel um desenho de sua modelo.

Desenhe o contorno do rosto, e então indique as mechas soltas com pinceladas curtas e delicadas. Procure reproduzir cuidadosamente a expressão dos olhos ao desenhá-los. Em seguida, defina o nariz e a boca. Indique levemente as sombras do rosto e do pescoço, e remova a tinta com um pano nas partes claras.

Desenhe os ombros e a linha do pescoço com algumas pinceladas.

1



2. Complete a base

Prepare na paleta uma mistura espessa de azul-ultramar, terra-de-sombra queimado e branco diluída com preparado; cubra com ela o fundo, usando um pincel grande de cerdas duras.

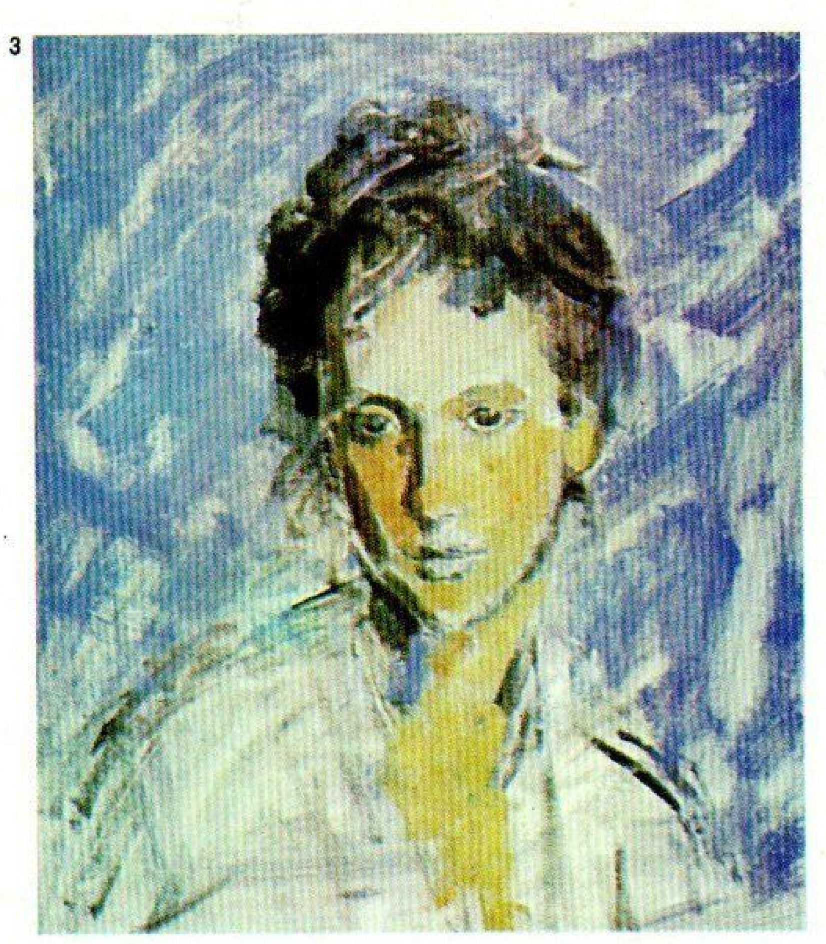
Agora prepare uma mistura de terra-de-sombra natural, azul-cobalto e branco e complete as sombras do supercílio, face, maxilar, queixo, pescoço, órbita do olho, nariz e lábios, trabalhando com um pincel pequeno de cerdas duras.

Prepare uma mistura escura de azul-ultramar e terra-de-sombra queimado e complete as partes sombreadas do cabelo.

2



3



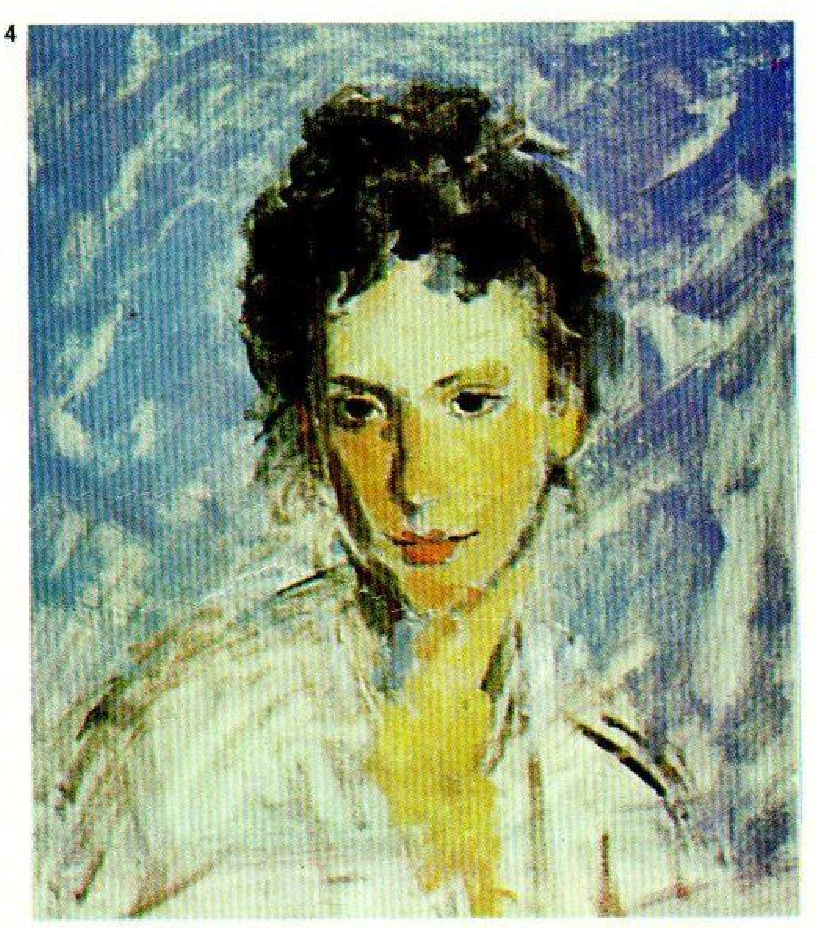
3. A cor da pele

A mistura básica para a cor da pele é feita com terra-de-sombra natural, vermelho-veneziano, terra-de-siena natural e branco. Pinte primeiro as partes claras na região inferior do rosto, usando um pincel chato médio de marta. Pinte a face direita da modelo ligeiramente mais escura que a esquerda. Acrescente mais branco à mistura antes de pintar a testa.

Nas áreas de tom médio, adicione um leve toque da cor do fundo à mistura básica para a cor da pele da etapa 1. Pinte os tons médios das órbitas dos olhos, do maxilar inferior e embaixo do queixo.

Com a mistura básica de cor da pele, pinte o pescoço e o colo. Torne a cor ligeiramente mais escura embaixo do queixo.

4



4. Ajuste os escuros

Prepare uma versão mais profunda da mistura básica para a cor da pele e pincele um pouco de cor sobre a parte frontal do nariz e do queixo e ao longo da parte iluminada do rosto, junto à orelha.

Agora modele os olhos. Primeiro, aprofunde as sombras nas órbitas. Em seguida, usando a ponta de um pincel redondo de marta, marque as linhas escuras das pálpebras e comece a traçar as sobrancelhas.

Com o mesmo pincel, pegue um pouco da mistura de base da etapa 2 e pinte o tom escuro da íris.

Defina os lábios com a mistura básica de cor da pele, acrescida de vermelho-cádmio. Pinte os cantos escuros com o pincel redondo de marta.

Acrescente um pouco de branco à cor dos lábios e pinte a orelha do lado sombreado do rosto.

Com o pincel pequeno redondo de marta e um pouco da mistura usada para fazer o cabelo na etapa 2, indique os cachos de cabelo.

5. Corrija os tons

Continue a trabalhar o lado mais iluminado do cabelo, clareando a mistura com um toque de branco.

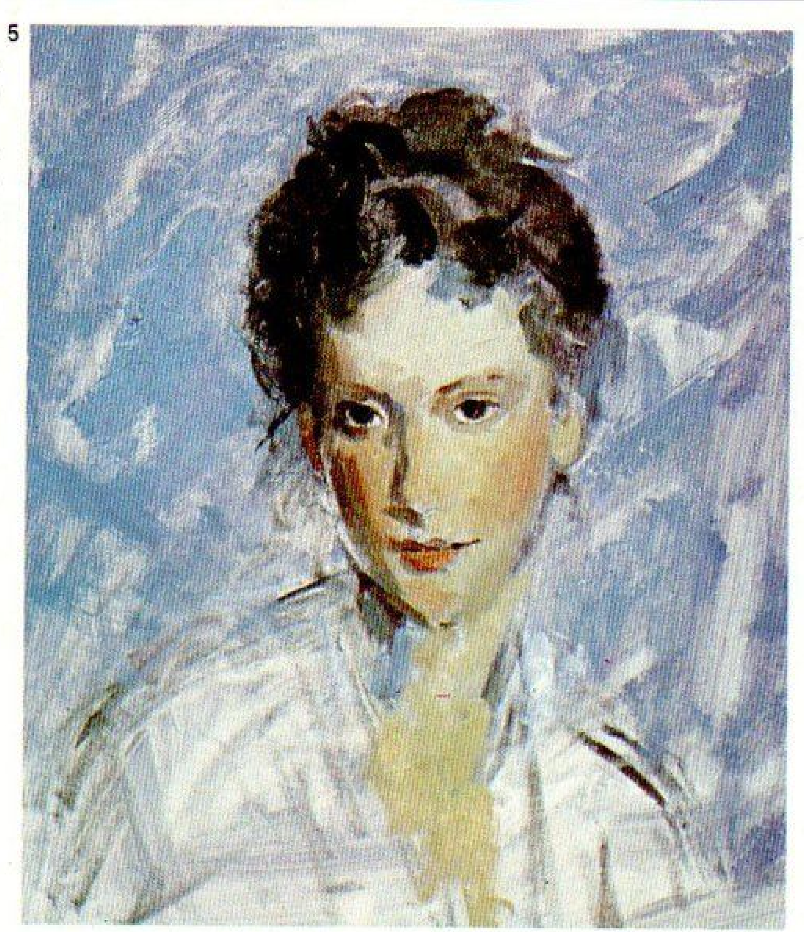
No lado sombreado do rosto, enriqueça os tons médios com terra-de-sombra natural e vermelho-veneziano. Passe um pouco desta cor quente também sobre a face iluminada.

Use um pouco mais da mistura da etapa 4 para reforçar os tons médios embaixo dos olhos, dentro das órbitas e ao longo do maxilar.

Acrescente um pouco mais de cor escura às pálpebras, e use uma mistura de negro-marfim com um toque de terra-de-sombra natural para pintar as pupilas.

Comece a misturar as cores nas partes iluminadas em torno das maçãs do rosto.

5



6. Misture os tons

Misture os tons escuros e médios no lado sombreado do rosto.

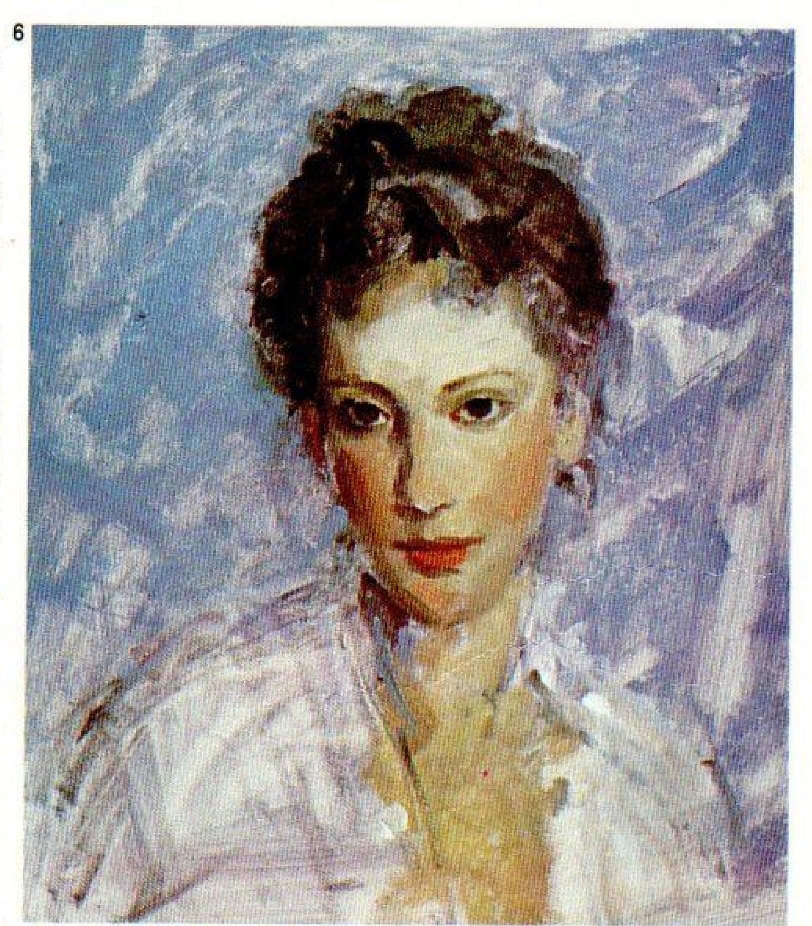
Escureça as pálpebras com uma mistura mais escura de cor da pele.

Defina melhor os lábios: escureça o superior e coloque uma sombra imediatamente abaixo do inferior. Estenda a sombra localizada embaixo do nariz até os lábios.

Usando um pincel fino de marta, complete as sobrancelhas e as linhas escuras das pálpebras superiores. Defina também os contornos escuros das narinas. Pinte o branco dos olhos com uma mistura de branco e toques de preto e amarelo-ocre. Faça a área sombreada dos olhos mais escura que a parte iluminada.

Use os tons mais escuros da pele para pintar uma sombra no lugar em que o cabelo se projeta sobre a testa, bem como para ajustar os tons da pele no pescoço e no colo.

6



7



7. Ajustes finais

Faça o ajuste do fundo com a mistura original.

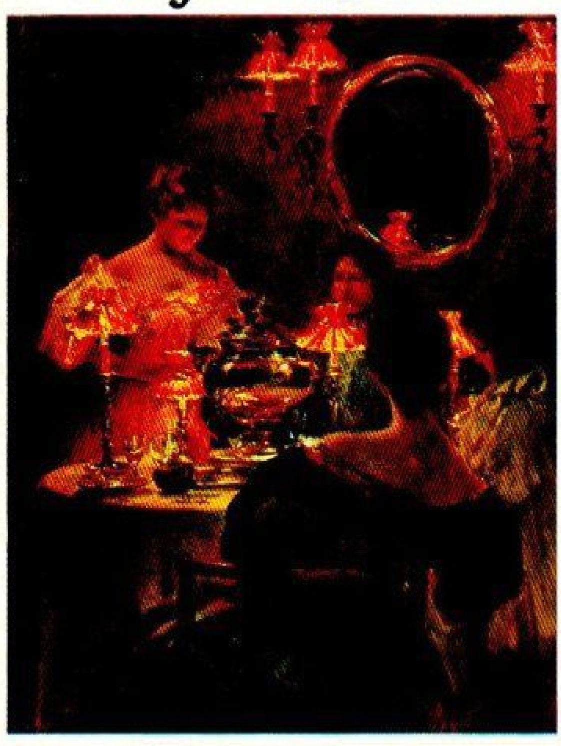
Mergulhe o pincel redondo pequeno de cerdas novamente na mistura usada para o cabelo e sugira as mechas individuais. Em seguida, acrescente um pouco de terra-de-sombra natural e de branco ao azul-ultramar, fazendo pequenos reflexos no cabelo.

Junte branco à mistura de cor da pele da etapa 3 e pinte os claros da testa, das maçãs do rosto e do queixo. Coloque reflexos no nariz e nos lábios e clareie as pálpebras superiores. Escureça a sombra abaixo das pálpebras e defina as narinas. Suavize a linha dos lábios, os contornos das órbitas dos olhos e o lábio inferior. Misture os tons claros e médios e esfume a sombra do pescoço.

Finalmente, acrescente alguns toques de cor quente ao queixo e à concavidade da orelha e complete a blusa com pinceladas irregulares de branco misturado com a cor do fundo.

MATERIAL EMPREGADO
Uma tela preparada e uma prancha de tela de 42,5 x 35 cm. Dois pincéis de cerdas duras (um chato grande e um redondo pequeno) e dois pincéis de marta ou mistos de marta (um chato médio e um redondo fino). Um pano. Terebintina. Preparado para pintura a óleo. Uma paleta de nove cores: azul-ultramar, terra-de-sombra queimado, branco-de-titânio, terra-de-sombra natural, azul-cobalto, vermelho-veneziano, terra-de-siena natural, vermelho-cádmio e negro-marfim.

Reflexos sobre vidro e metal



Seja qual for seu motivo favorito para pintar, é muito provável que você inclua na composição objetos de vidro ou metal. Quando isso acontecer, observe bem as cores do ambiente onde se situam as superfícies refletoras, antes de preocupar-se em achar a cor adequada para reproduzir seu brilho. No começo, talvez você tenha dificuldade em perceber as numerosas combinações de cores originais e refletidas, mas, com a prática, acabará identificando-as, sem problema, e conseguirá reproduzi-las de maneira a obter o brilho desejado.

Muitos principiantes tentam representar reflexos por meio de pequenas manchas brancas. Tal procedimento é errado, pois os reflexos têm cor e forma. Assim, nunca empregue branco puro, mas misture-o com um toque da cor utilizada no objeto refletor. Se achar que o brilho não é suficiente, ressalte-o por meio de contraste, escurecendo as cores ao redor.

À esquerda: Chá russo, *de Irving Ramsey Wiles, óleo sobre tela, 122 x 92 cm. No detalhe abaixo, percebe-se melhor o reflexo espelhado das luzes.*

National Museum of American Art, doação de William T. Evans

Richard Gleason

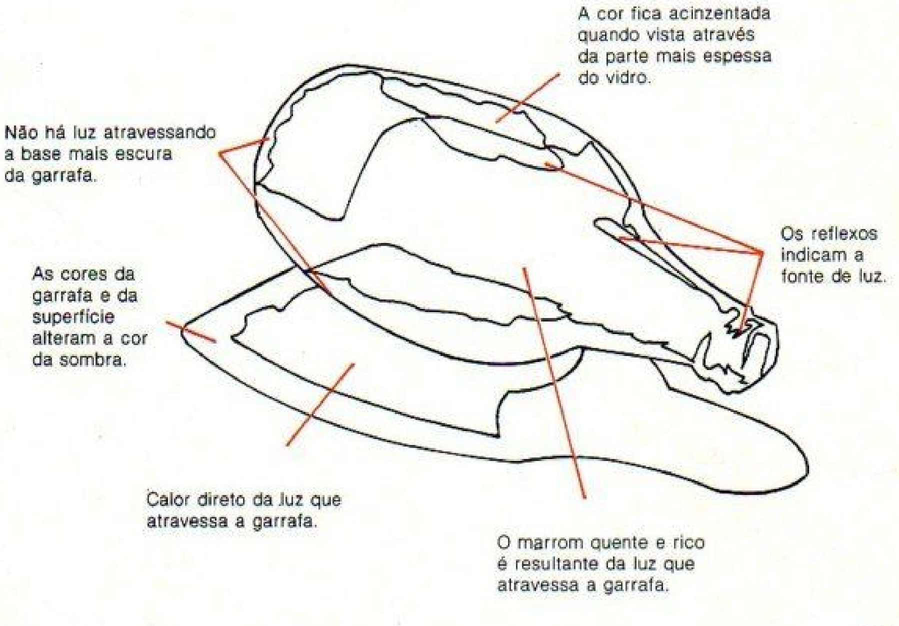
Objetos de vidro

Ao pintar um objeto de vidro incolor, leve em conta que ele reflete as cores do ambiente. Se originalmente apresenta uma tonalidade esverdeada, observe as alterações provocadas nos reflexos. Fique ainda mais atento a essas modificações quando seu motivo incluir objetos de vidro colorido, pois, nesse caso, as combinações cromáticas são mais complexas.

O segredo para reproduzir a superfície brilhante do vidro está em usar os tons certos. Uma taça de vinho, por exemplo, às vezes apresenta dois reflexos: um no ponto em que a luz atinge primeiro a superfície, e outro, mais brilhante, no lado oposto da taça; a face do objeto que está mais distante da luz (em geral a face escura) é, na realidade, a mais brilhante.

Não deixe de observar também a forma do reflexo. Lembre-se de que, numa superfície curva, ele igualmente apresentará curvatura.

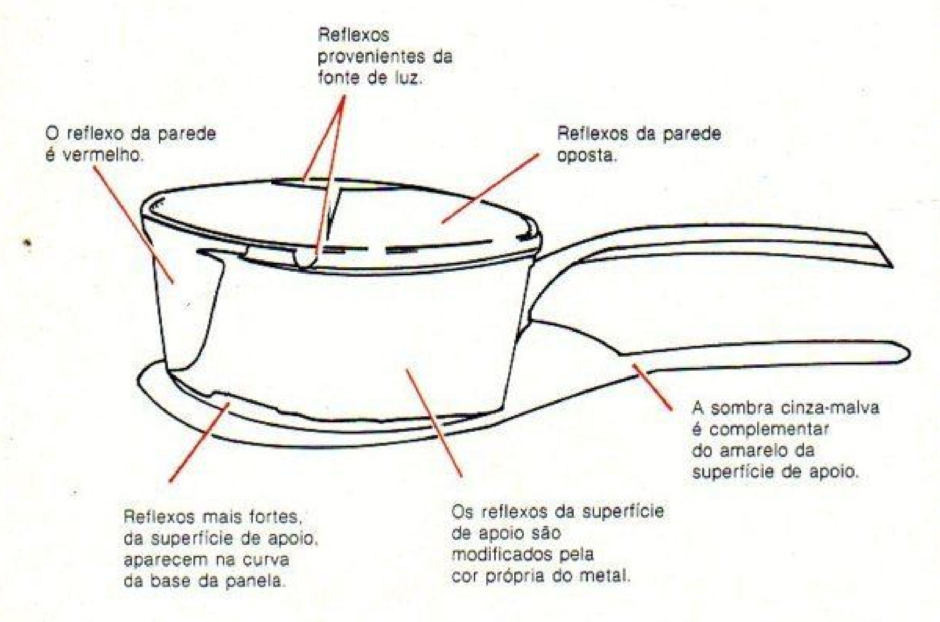
O vidro marrom-escuro sofreu influência da superfície vermelha em que se encontra. Monte um estudo como este usando uma garrafa vazia sobre fundos de várias cores.



National Museum of American Art, doação de William T. Evans



Esta panela foi pintada somente com as cores refletidas e não perdeu a aparência de alumínio. Faça um estudo semelhante, pintando apenas as áreas que pode ver.



Objetos de metal

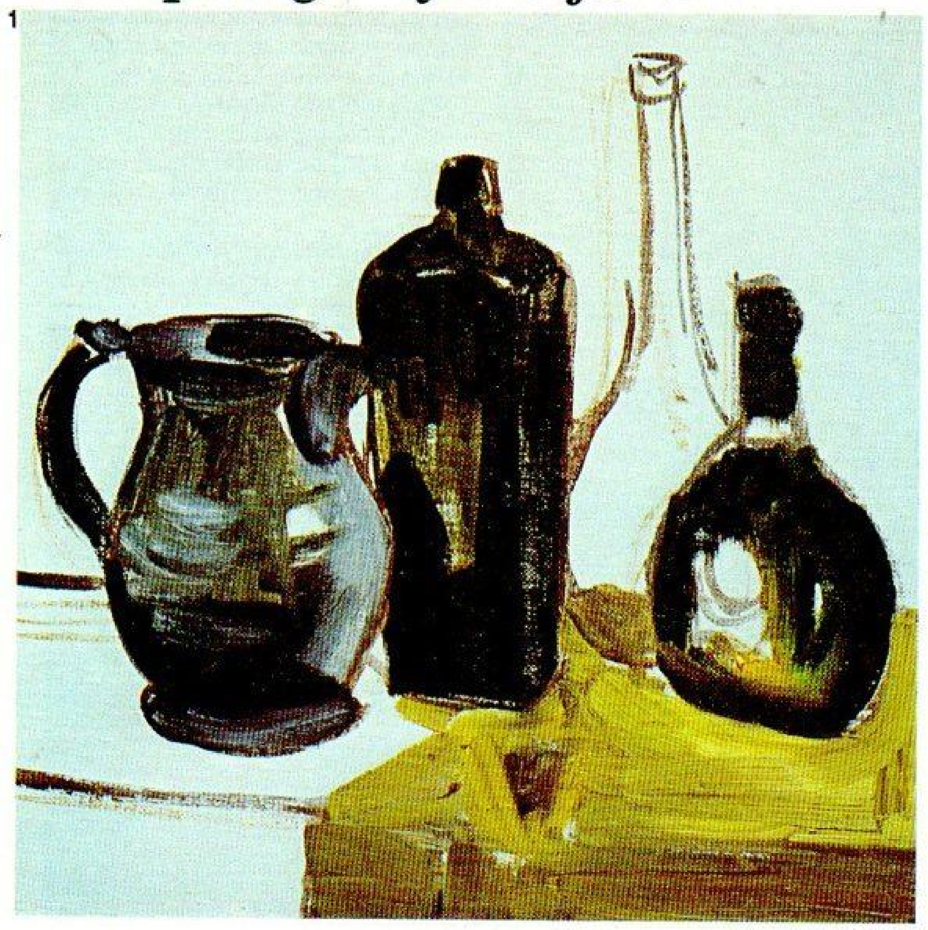
Ao pintar um objeto de metal, procure esquecer o material de que ele é feito e tente captar as cores refletidas em sua superfície. Nunca use tinta dourada ou prateada, nem busque um cinza com brilho mágico, para reproduzir estanho ou alumínio.

A cor que você precisa encontrar é resultado da combinação da cor original do objeto com aquelas que ele reflete. Às vezes, estas são tão intensas que dominam a original; nesse caso, pinte a cor que você efetivamente vê. Para que seu trabalho tenha uma cintilação metálica, procure reproduzir os tons com a mesma fidelidade com que pinta objetos de vidro.

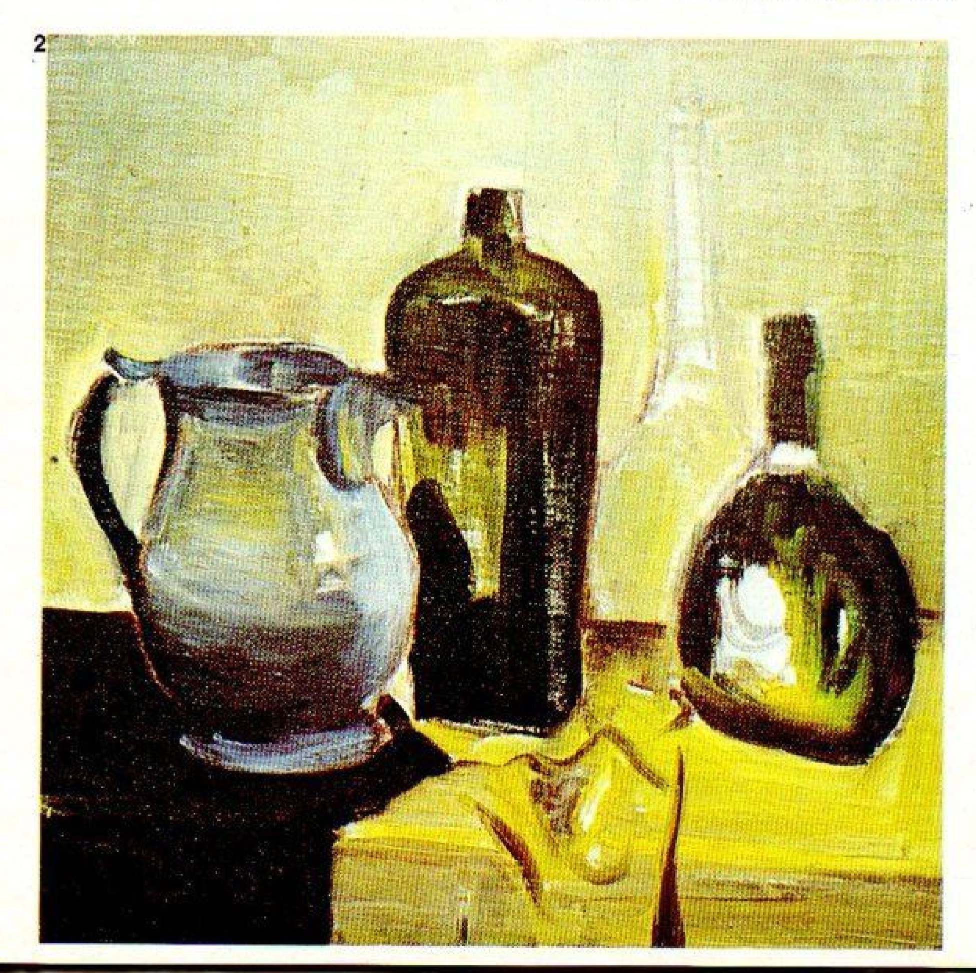
Você obterá melhores resultados atendo-se a uma só fonte de luz; muitas fontes provocam total confusão de áreas tonais, reflexos e temperaturas de cores, o que só prejudica o efeito final. Faça experiências com a iluminação, para ressaltar a cor e a textura da superfície metálica.

Exemplo: garrafas e jarro

1



2



Nesta natureza-morta, o artista George Cherepov compôs o motivo combinando três garrafas de vidro e um jarro de metal. Procure criar um arranjo semelhante e pinte-o seguindo o método de Cherepov. Você aprenderá muito sobre a técnica de pintar superfícies refletoras.

Antes de aplicar a cor, faça um rápido esboço das principais formas, usando uma mistura pálida de terra-de-siena queimado diluída em terebintina. Durante esta fase, deixe o desenho bem simples e não se preocupe com detalhes, pois estes podem ser trabalhados mais tarde.

1. Pinte as formas principais

Misture terra-de-sombra queimado, azul-ultramar e branco, diluindo a tinta até obter uma consistência pastosa. Em seguida, com um pincel redondo de cerdas duras, recubra a área do jarro, acompanhando-lhe a forma com pinceladas curvas. Varie os tons da mistura nas áreas claras e sombreadas, de modo a sugerir as três dimensões do objeto.

Pinte as garrafas verdes com uma mistura pastosa de amarelo-cádmio, azul-ultramar, terra-de-sombra queimado e branco. Tome cuidado com as áreas tonais e faça as pinceladas acompanharem as formas. Na garrafa redonda, deixe um espaço em branco para a fita e o rótulo.

Agora acrescente mais amarelo-cádmio e branco à mistura usada para as garrafas e aplique-a na toalha da mesa. Um pouco da cor da toalha é visível através da garrafa clara.

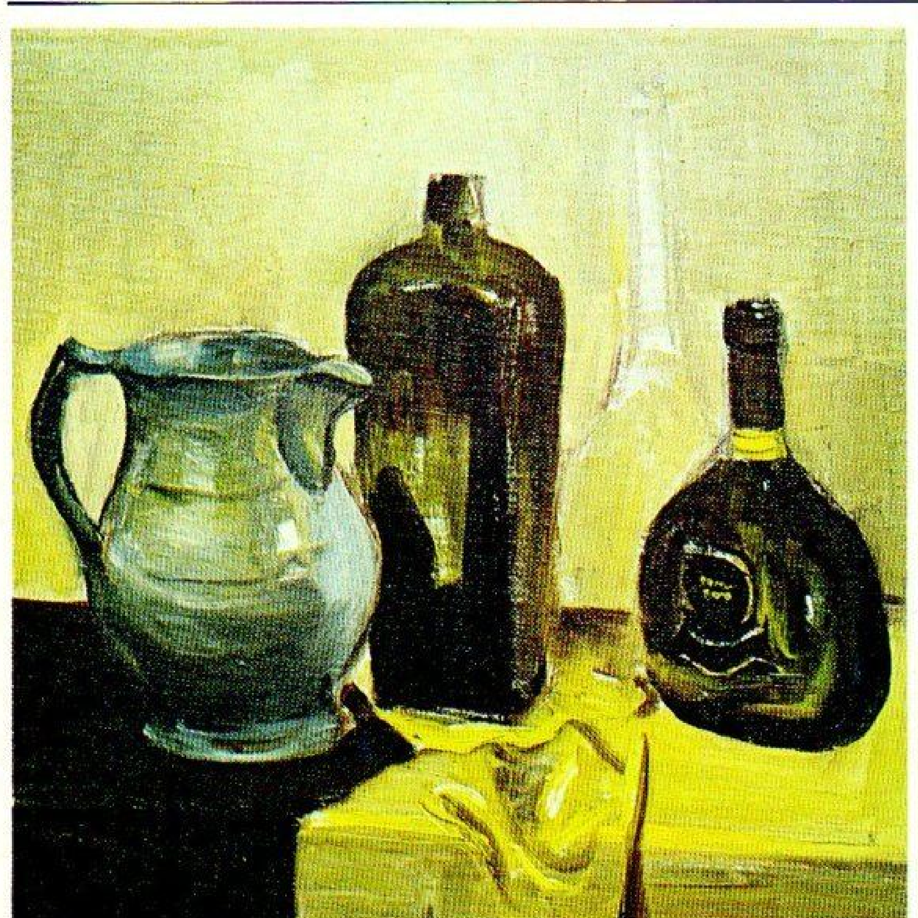
2. Pinte o fundo

Misture amarelo-cádmio e terra-de-sombra queimado com um pouco de azul-ultramar e boa quantidade de branco; pinte a parede com pinceladas verticais. Como no caso da toalha, passe um pouco de cor também na garrafa clara, para indicar que a parede é visível através do vidro.

Pinte o tampo da mesa, de madeira, com uma mistura de terra-de-siena queimado, azul-ultramar, amarelo-ocre e branco. Use a mesma mistura para fazer as dobras da toalha.

Agora volte à mistura original, que você utilizou para o jarro, e sobreponha-lhe um pouco de cor mais clara, criando um efeito esfumado. Acrescente também alguns reflexos amarelos à toalha.





3. Defina as formas

Com as misturas usadas no jarro e nas garrafas e um pincel pequeno redondo de cerdas duras, trace novamente os contornos das formas.

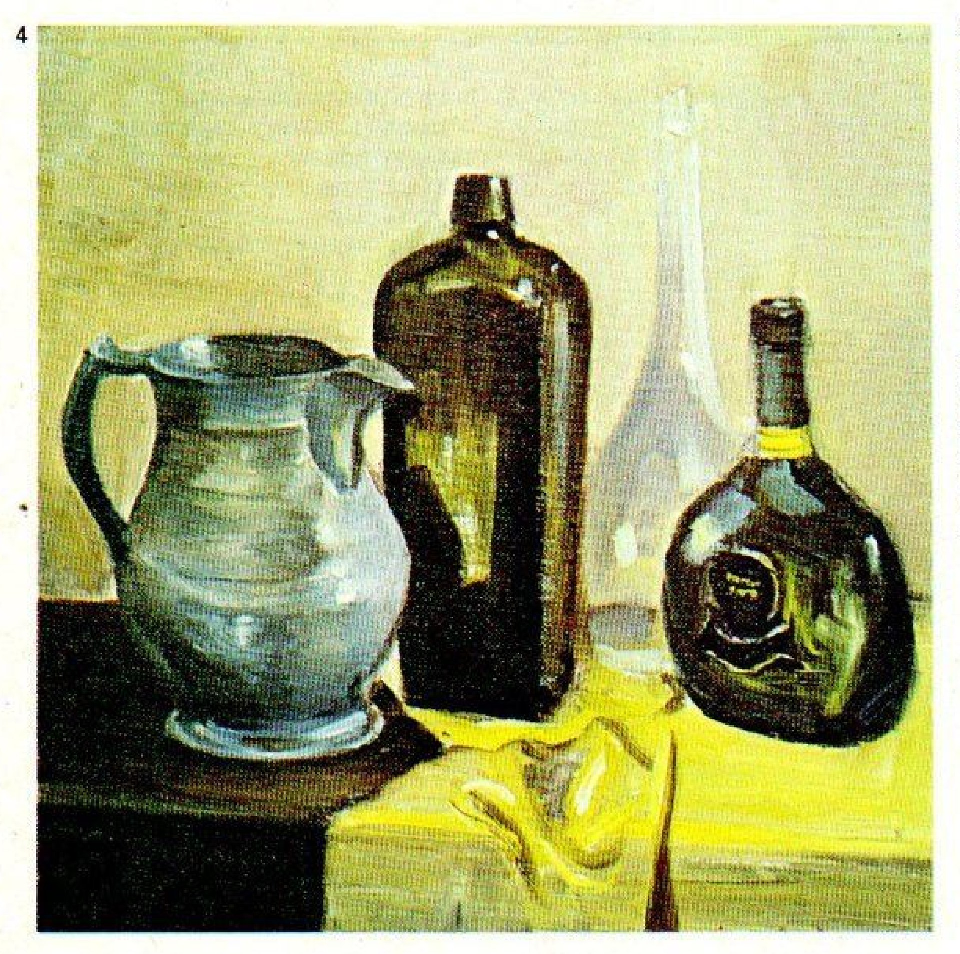
Para pintar o rótulo da garrafa redonda, você precisa de pincel de marta, ou misto de marta, e duas misturas. Faça primeiro o fundo, depois as letras.

Para o fundo, prepare uma mistura bem escura de azul-ultramar e terra-de-sombra queimado; acrescente terebintina até neutralizar a oleosidade, evitando que a cor mais clara escorra. Pinte a área do rótulo; deixe secar durante meia hora, até a tinta ficar pegajosa.

Para as letras, misture amarelo-ocre com um pouco de branco e junte azul-ultramar e carmim-alizarin, para baixar ligeiramente o tom do amarelo. Note que a consistência dessa mistura deve ser firme.

Faça algumas linhas escuras em torno do gargalo e depois pinte a fita, usando amarelo-cádmio, terra-de-sombra queimado e branco.

4

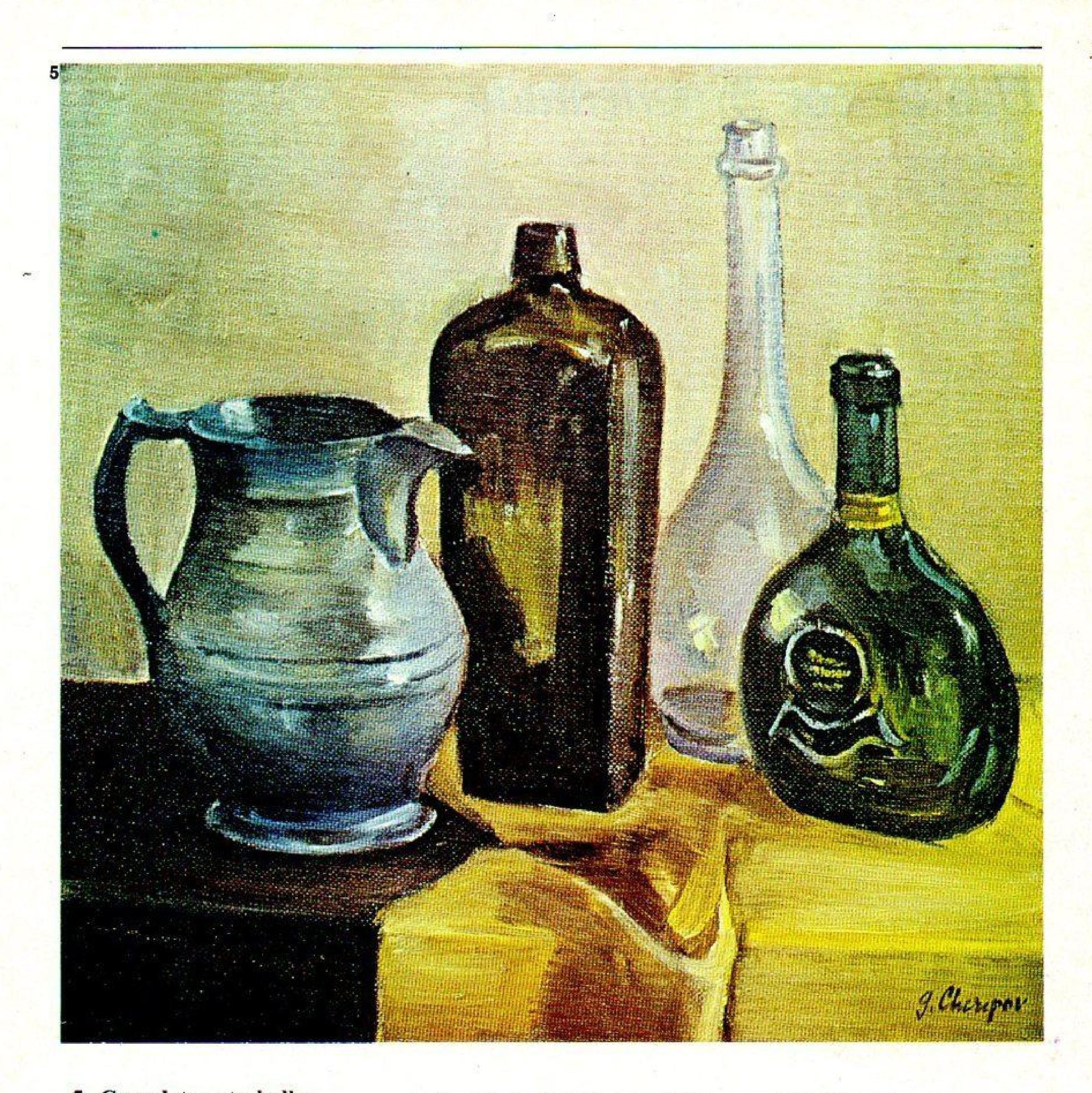


4. Pinte a garrafa clara

Prepare uma mistura bem pálida de azul-ultramar, carmim-alizarin, amarelo-ocre e branco, para cobrir a garrafa clara. Observe que o vidro deixa transparecer um pouco do amarelo da parede do fundo. Usando tinta branca com um toque das três cores que você acabou de misturar, pinte os reflexos.

Mergulhe novamente o pincel na mistura utilizada para a garrafa clara e aplique um pouco dessa cor nas laterais das duas garrafas verdes. Sobreponha-a também, com pinceladas irregulares, no jarro, para obter o efeito reluzente da superfície metálica.

5



5. Complete o trabalho

Com um pincel de marta e uma mistura escura de azul-ultramar e terra-de-siena queimado, acentue os contornos das garrafas verdes, fazendo com que as linhas resultem nítidas e bem marcadas.

Use a mesma mistura para aprofundar as sombras no jarro, tanto em volta da base como no interior das bordas.

Lave o pincel e volte à mistura da garrafa clara. Procedendo como anteriormente, pinte linhas finas para fazer a modelagem. Defina principalmente a forma da base e o anel em volta do gargalo.

Pinte os reflexos na garrafa verde redonda com azul-ultramar e branco; para os reflexos do jarro e da garrafa verde maior, use branco com um toque de amarelo-ocre (o ocre impede que os reflexos fiquem foscos).

Escureça a toalha com mistura de terra-de-sombra queimado e amarelo-ocre. Tons mais profundos devem indicar as sombras das dobras.

Por fim, completando o trabalho, faça um reflexo da toalha na face mais larga da garrafa verde maior.

MATERIAL EMPREGADO

Uma tela preparada ou uma prancha de tela de 35 x 35 cm.
Dois pincéis redondos de cerdas duras (um pequeno e o outro médio); um pincel redondo de marta ou misto de marta n.° 5 ou n.° 6.
Paleta de sete cores: terra-de-siena queimado, terra-de-sombra queimado, azul-ultramar, branco-de-titânio, amarelo-cádmio, amarelo-ocre e carmim-alizarin

Uso de cor fragmentada



Cortesia do Ashmolean Museum, Universidade de Oxford

Acima: Bedford Park, a velha rua Bath, *de Camille Pissarro, óleo sobre tela, 53,9 x 64,8 cm. Neste trabalho inacabado, o mestre construiu as cores com centenas de pinceladas curtas, semelhantes a vírgulas.*

"PEINTURE À L'ESSENCE"
Muitos impressionistas retiravam o óleo das tintas antes de usá-las. Assim, davam-lhes a consistência ideal para trabalhar com cor fragmentada e produzir o que denominavam *peinture à l'essence* — a pintura em sua essência.

O PONTILHISMO
A cor fragmentada atingiu o auge com o pontilhismo, ou divisionismo, método que consiste em elaborar a tela toda com minúsculos pontos de cor. A teoria em que se baseia afirma que, aplicando-se a tinta unicamente com pequenos toques, pode-se reproduzir de maneira mais precisa as mínimas gradações de cor e de tom. A escola pontilhista teve um de seus maiores expoentes em Georges Seurat, pintor que exerceu profunda influência sobre determinada fase da atividade de Camille Pissarro.

A técnica da "cor fragmentada" consiste em aplicar cores diferentes, com pequenas pinceladas muito próximas umas das outras, ou até mesmo sobrepostas.

Dessa maneira, a área pintada é dividida em centenas de minúsculas manchas coloridas, semelhantes às pedrinhas de um mosaico.

Geralmente essa técnica é associada com os pintores impressionistas, que foram os primeiros a explorá-la no máximo potencial. Fascinados pela luz, eles achavam que a cor fragmentada era o modo mais eficaz de captar os efeitos da luminosidade natural, principalmente nos trabalhos ao ar livre.

Se você quiser seguir o exemplo dos impressionistas, comece por observar demoradamente as cores do motivo que pretende pintar. Procure perceber as modificações provocadas pela luz e identificar o maior número possível de cores. Depois, tente traduzir todos esses fragmentos coloridos em toques de tinta sobre a tela. À medida que a pintura evolui, as cores se misturam e as formas ficam mais nítidas.

Use tinta pura

Para obter bons resultados com a técnica da cor fragmentada, é fundamental trabalhar com precisão e usar tinta pura, ou seja, com o mínimo possível de óleo. Quanto menos óleo contiver, mais rapidamente a tinta secará, e você não terá de esperar muito tempo para aplicar novas camadas. Além disso, a tinta pura permite-

Cortesia do sr. William E. Snyder

lhe sobrepor camadas com maior facilidade. Se a tinta não for bastante consistente, tenderá a deslizar toda vez que você aplicar nova camada.

Um modo eficaz de retirar o óleo é espalhar a tinta de tubo sobre algumas folhas de mata-borrão e, em seguida, misturar uma pequena quantidade de terebintina. Quando usar a tinta preparada dessa forma, você notará que as pinceladas não fluem nem se misturam; assim, cada pincelada conserva sua própria identidade.

Aplique camadas de cores

Depois de pintar a área inteira, aplique mais uma ou duas camadas de cor, ajustando e modificando as cores existentes e introduzindo outras, até obter, no fim do processo, a impressão que desejou.

Tome cuidado para não exagerar na textura: se aplicar múltiplas camadas de tinta, a superfície ficará com aspecto pesado, e o resultado final será rebuscado demais.

De qualquer modo, não há regra rígida que lhe diga quando deve parar: somente a experiência poderá ajudá-lo a tomar essa decisão.

Abaixo: Mosaico de outono, *de Foster Caddell, óleo sobre tela, 61 x 76 cm. O artista explorou a mais simples sugestão de cor para mostrar o efeito da luz sobre a cena; a relva amarela é, na realidade, uma combinação de rosa, azul, amarelo e verde.*

☆ APOIO PARA A MÃO

A técnica da cor fragmentada costuma cansar muito a mão. Quando isso acontecer, providencie um tento de pintor ou lance mão de um simples cabo de vassoura. Neste caso, apóie o cabo de vassoura na borda superior da tela, tomando cuidado para que não encoste na superfície pintada. Coloque a mão sobre ele e mude-o de posição conforme a direção de suas pinceladas.



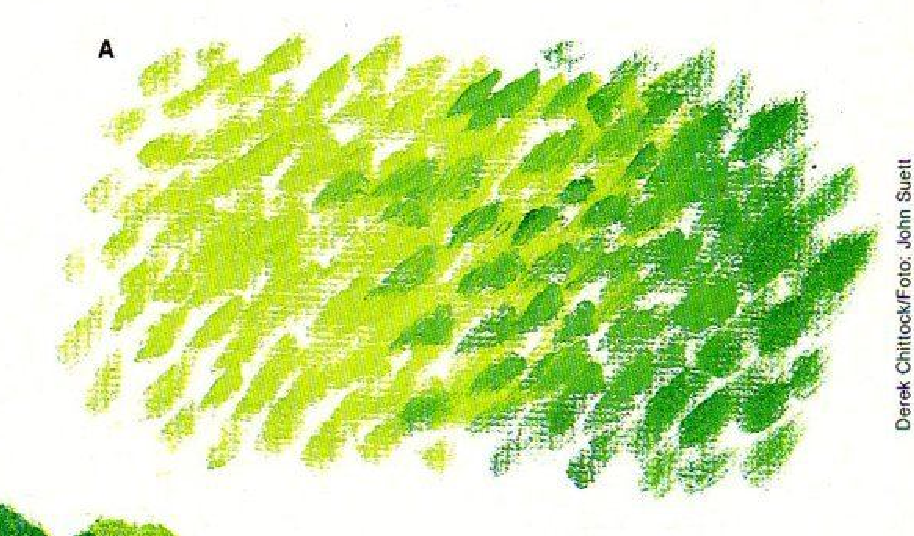
Cortesia do sr. William E. Snyder

Pinceladas para cor fragmentada

Nesta página apresentamos quatro maneiras de fazer as pinceladas curtas exigidas pela técnica da cor fragmentada. Use sempre tinta bem espessa, diluindo-a com terebintina pura quando necessário; e procure fazer pinceladas uniformes.

A. Pinte de modo regular, do alto, à direita, para baixo, à esquerda (este é o movimento natural do braço, a menos que você seja canhoto). Quando a primeira camada estiver seca, ou pegajosa, aplique sobre ela outra camada de cor diferente, trabalhando na mesma direção.

A



Derek Chittock/Foto: John Suett

B

B. Pinte a primeira camada como foi explicado; ao aplicar a segunda, faça as pinceladas cruzarem-se com as anteriores.

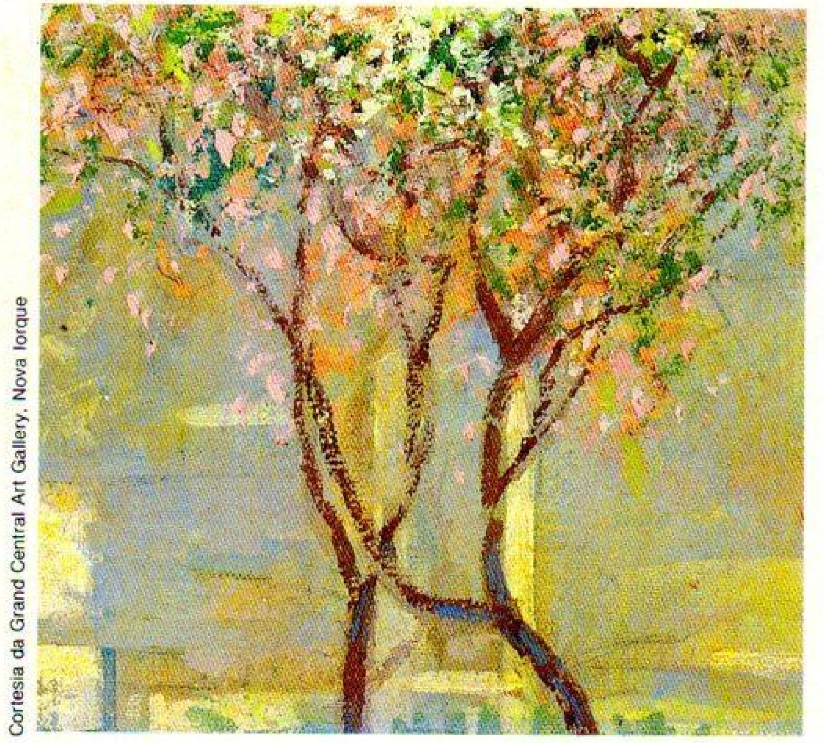
C. Pinte duas camadas de cor com pinceladas cruzadas, como na maneira B; faça então pinceladas livres, de cores diferentes, sobre a tinta ainda pegajosa.

C

D



D. Retire o óleo da tinta com mata-borrão, tornando-a mais espessa. Pinte livremente com cores diferentes, sobrepondo e contrapondo as pinceladas.



Cortesia da Grand Central Art Gallery, Nova Iorque

Acima: Stephanie, *de John Terelak, óleo sobre tela de linho, 61 x 91 cm.*
À direita: *O detalhe mostra que Terelak fez as árvores floridas com pinceladas superpostas.*

Controle a pincelada

Para fazer pinceladas bem pequenas, você precisa ter o máximo controle sobre o pincel. Segure-o como se fosse uma caneta e movimente-o com o pulso e os dedos (não com o braço, como normalmente). Esta técnica permite-lhe trabalhar com maior precisão.

É fundamental que o pincel se mantenha totalmente carregado de tinta; recarregando-o a cada pincelada, você cobre de tinta espessa todo o espaço. Se, ao contrário, a tinta não for suficiente, as pinceladas diminuirão gradualmente e parecerão repuxadas.

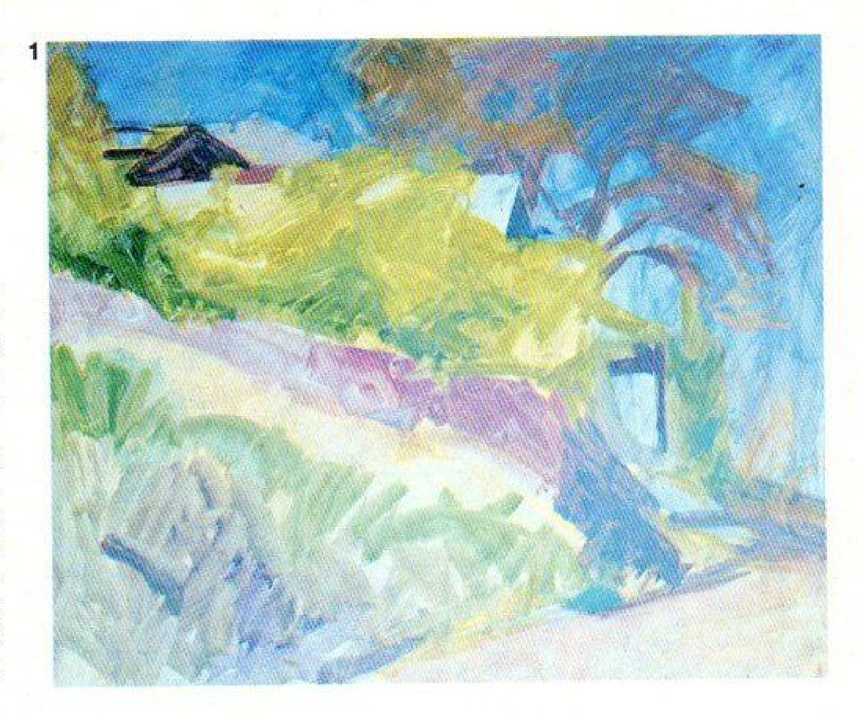
Aplicando a tinta dessa maneira, camada sobre camada, você pode criar texturas interessantes, como fez o artista John Terelak na tela acima. Observe como ele construiu os claros nas árvores para destacá-las do conjunto.

Exemplo: encosta ao sol

Neste exemplo, o artista Lee Seebach mostra seus métodos de construir cores explorando o efeito da luz do sol.

Antes de começar a pintar, faça um esboço rápido da composição, dispensando especial atenção à perspectiva das casas.

1



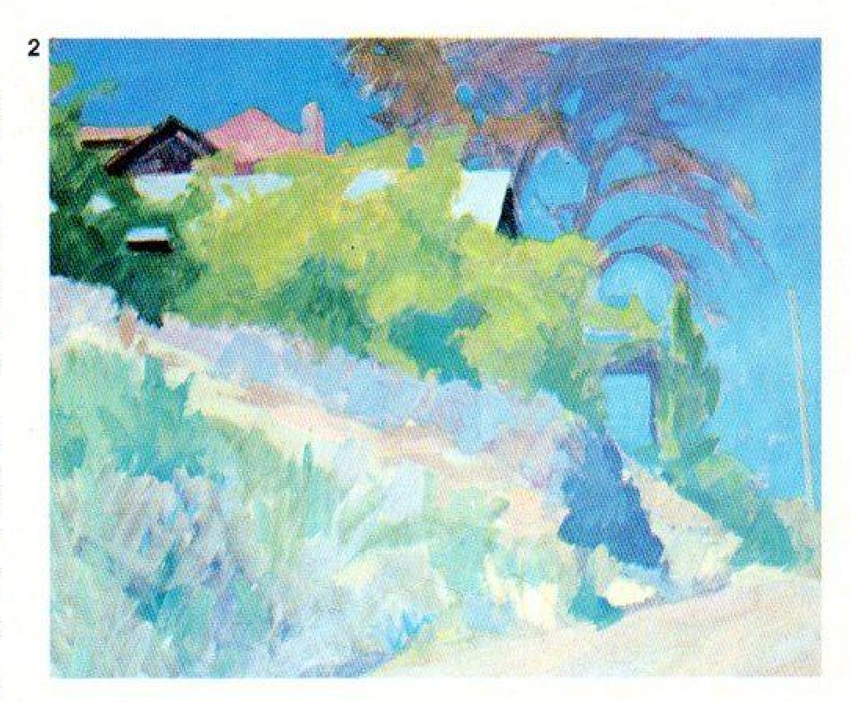
1. Pinte as áreas principais

Sempre que trabalhar ao ar livre sob sol intenso, cubra logo a tela, para que a luminosidade não o atrapalhe. Procure fazer as cores e os tons já próximos do que está planejando; use tinta bem rala, diluída com terebintina, para que seque rapidamente.

Comece pintando o céu com um pincel oval chato grande e uma mistura de azul-cobalto e azul-ultramar. Em seguida, cubra as árvores baixas do plano intermediário com uma mistura de amarelo-ocre e azul-ultramar. Pinte o primeiro plano com amarelo-ocre e cubra rapidamente algumas áreas do alto com verde de óxido de cromo, azul-ultramar e vermelho-veneziano.

Prepare uma mistura de vermelho-veneziano, terra-de-siena natural e azul-ultramar; aplique-a com um pincel médio de cerdas duras, para definir as casas e a árvore grande.

2



2. Estabeleça os padrões tonais

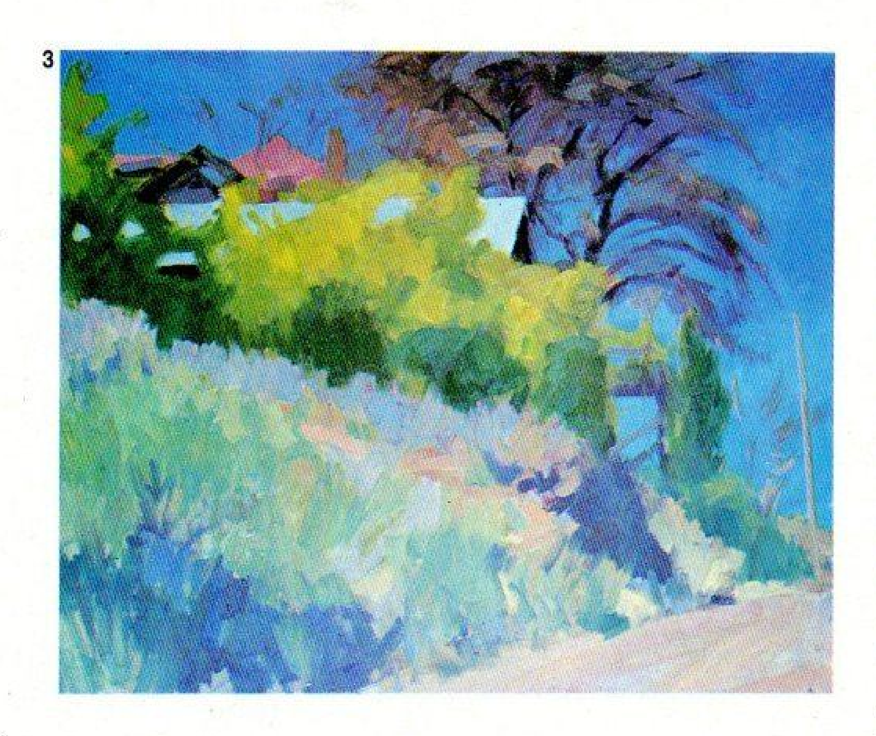
Completando a variedade tonal, defina as sombras ao lado das casas e os telhados claros com um pincel pequeno redondo de cerdas duras.

Acrescente branco à mistura do céu usada na primeira etapa e cubra o céu com cor opaca. Se necessário, suavize o azul com um pouco de laranja-cádmio. Nos lugares em que o céu toca nas casas e nas árvores, deixe a tinta bem rala, para trabalhar sobre ela mais tarde.

Desenvolva os claros e as sombras nas árvores do plano intermediário. Faça misturas espessas e comece a construir as cores com pinceladas curtas. Use uma mistura de amarelo-ocre, branco e um toque de verde-esmeralda para os escuros; para os claros, substitua o amarelo-ocre por amarelo-cádmio profundo. E recarregue o pincel a cada pincelada.

Comece o capim da encosta que aparece em primeiro plano. Use misturas de azul-cobalto e branco, e verde-esmeralda e branco (acrescente a esta última um toque de laranja-cádmio, se o verde-esmeralda for muito intenso). Faça o trecho escuro da direita com uma mistura de preto, branco e um toque de azul, ou de azul-cobalto, branco e um toque de preto.

3



3. Construa as cores

Trabalhe sobre toda a pintura, dando mais definição à casa e à arvore e continuando a construir as cores.

Escureça a árvore e defina sua forma com uma mistura escura de terra-de-sombra queimado e branco.

Aplique mais pinceladas curtas com as misturas verdes da etapa 2, para desenvolver os tons das árvores do plano intermediário.

Estenda a área de capim azul-pálido logo abaixo das árvores com mais traços de azul-cobalto e branco.

Comece a construir as cores da encosta que aparece em primeiro plano. Aplique uma camada de pinceladas curtas de verde-esmeralda e branco; em seguida, com uma mistura de azul-cobalto, branco e um toque de preto, faça uma mancha no primeiro plano imediato.

4. Os toques finais

Volte à mistura usada para a árvore escura, na etapa 3, e reforce os escuros da árvore grande.

Acrescente mais algumas pinceladas de cor clara às árvores do plano intermediário.

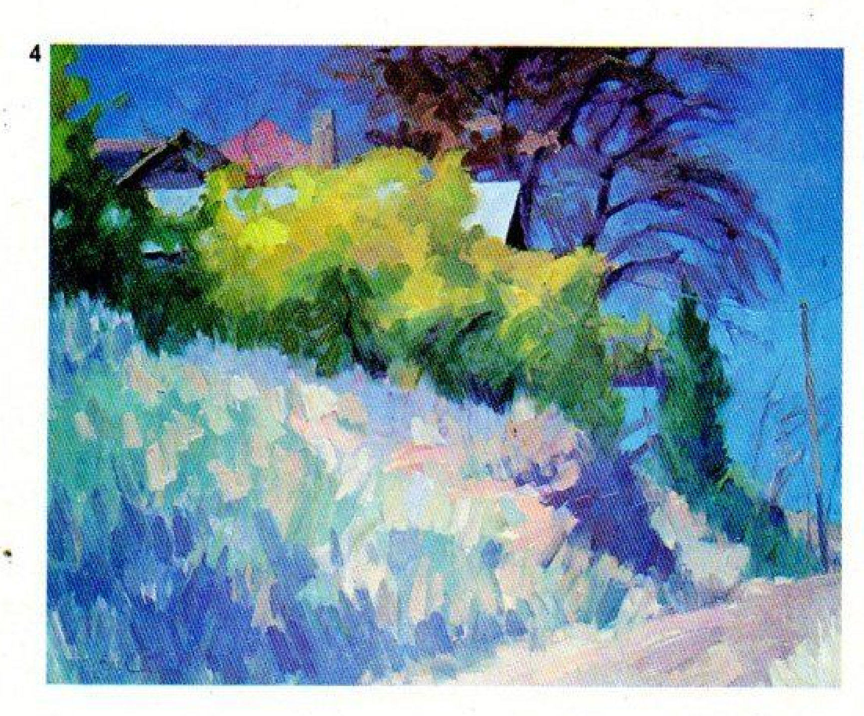
Agora complete a construção das cores da encosta. Aplique no primeiro plano imediato mais algumas pinceladas da mistura de azul profundo usada na etapa 3.

Antes de preparar uma cor rosada para os claros, considere a harmonia de cores da pintura. Então, comece a experimentar misturas. Tente, primeiramente, vermelho-veneziano ou carmim-alizarin com branco e um toque de amarelo-ocre. Se não gostar, veja se laranja-cádmio com branco combina melhor com as outras cores.

Definido o tom de rosa, aplique-o sobre a encosta com pincel de marta, em pinceladas fluidas.

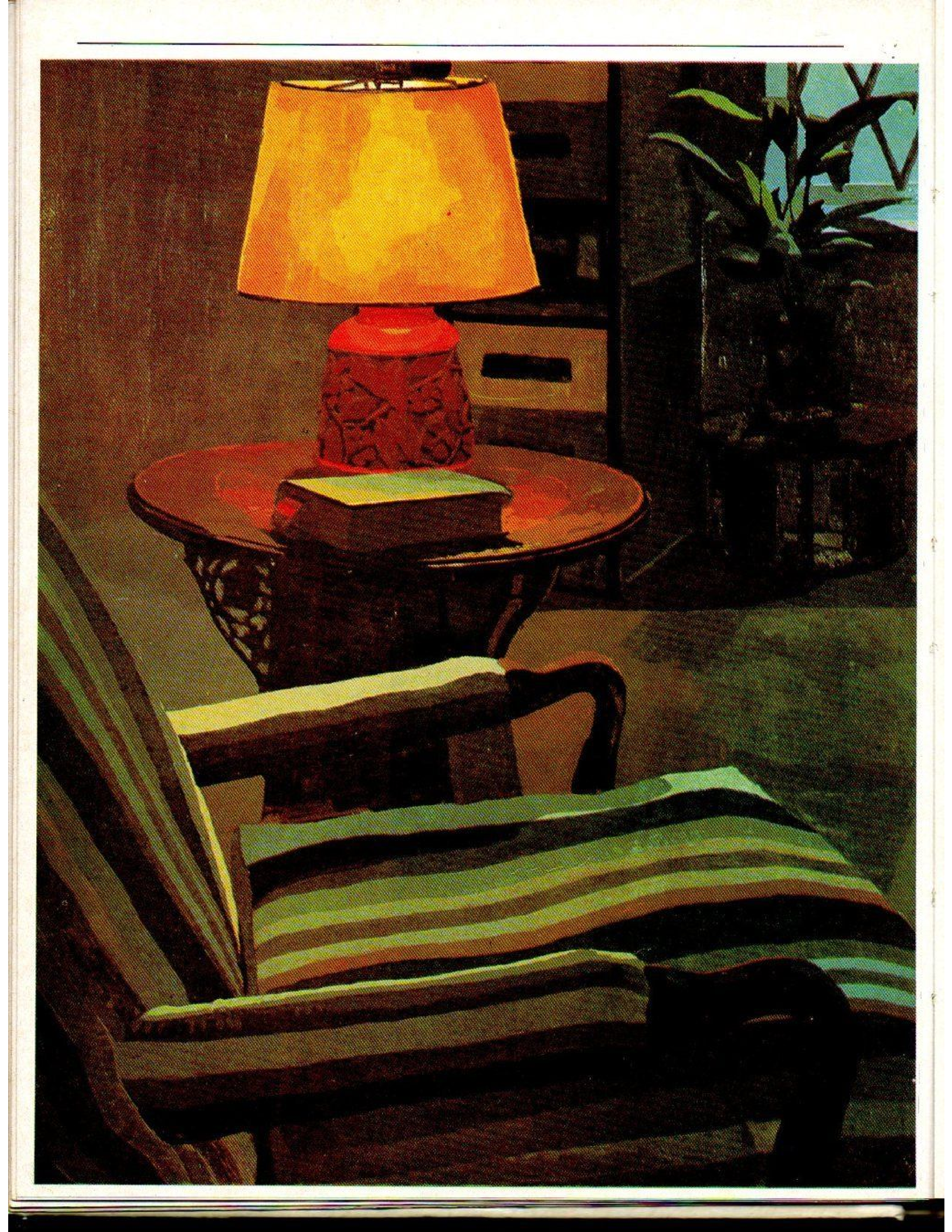
Por fim, dê alguns toques de cor para realçar os detalhes da chaminé e da estrada.

4



MATERIAL EMPREGADO

Uma tela preparada ou prancha de tela de 50 x 60 cm.
Um pincel grande oval chato de cerdas duras; pincéis pequenos e médios do mesmo tipo.
Paleta de treze cores: azul-cobalto, azul-ultramar, amarelo-ocre, verde de óxido de cromo, vermelho-veneziano, terra-de-siena natural, carmim-alizarin, branco-de-titânio, terra-de-siena queimado, verde-esmeralda, amarelo-cádmio profundo, terra-de-sombra queimado e laranja-cádmio.



Interiores

Você não precisa sair de casa à procura de motivos interessantes para sua pintura. Os interiores domésticos podem ser um assunto tão atraente quanto as paisagens e os retratos, pois oferecem igualmente boas oportunidades para criar inesperados arranjos de luz, cor e perspectiva.

A composição

Tratando-se de interiores, o ponto de vista é fundamental. Sobre isso não há regras fixas: sua sensibilidade e observação é que orientarão o trabalho. Não deixe de considerar portas e janelas abertas, entremostrando partes de outro aposento. Preste atenção nos raios de luz que realçam certos objetos, bem como nos ângulos e intersecções criados por móveis, tapetes e outras peças.

Aproveite ao máximo os elementos decorativos, tais como quadros, flores, toalhas de mesa. Se preferir, coloque o foco de interesse numa figura humana, mostrando-a, por exemplo, sob forma de silhueta.

Como ao pintar uma paisagem, você precisa dividir o primeiro plano. Use para isso a padronagem de um tapete, uma peça de decoração, ou qualquer outro elemento. Lembre-se ainda de que você pode inventar o que quiser para criar uma boa composição.

Tom e cor

Antes de começar a pintar, decida se vai enfatizar os padrões de luz ou os elementos decorativos.

Se optar pelos padrões luminosos, dispense especial atenção às mudanças tonais. Trabalhe a luz em vez da cor para atrair os olhos do observador. Veja no quadro abaixo como o pintor francês Édouard Vuillard colocou manchas de luz para constituir os pontos focais e quebrar a atmosfera sombria. Você pode também aprofundar ou clarear os tons, para valorizar a atmosfera.

Controle cuidadosamente suas misturas de cores, para captar mudanças sutis de tom, como as que ocorrem quando você se afasta da fonte de luz, penetrando na sombra profunda. Observe ainda os contrastes de cor em relação à temperatura e intensidade (veja à direita).

Se resolver enfatizar a decoração, diminua os contrastes tonais em favor da cor. Exagere os contrastes de cor quanto desejar para dar mais vida ao trabalho.

Interpretação

A maioria dos interiores contém grande variedade de objetos de formas diferentes, e você poderá sucumbir à tentação de reproduzir com precisão cada um deles. É possível que obtenha bom resultado, como Arthur Stern, autor do quadro visto na página anterior. O mais provável, no entanto, é que se frustre. Assim, pinte mais livremente, como fez Jane Corsellis nas páginas seguintes.

Apenas sugira as formas, esfumando as cores de maneira que os contornos fiquem vagos. E não se preocupe com a textura.

! OBSERVE A LUZ

Preste atenção na natureza da fonte luminosa e na temperatura da cor. A luz natural em geral é fria, exceto quando provém diretamente do sol; neste caso, apresenta um amarelo-ocre quente. A luz artificial tende a ser quente.

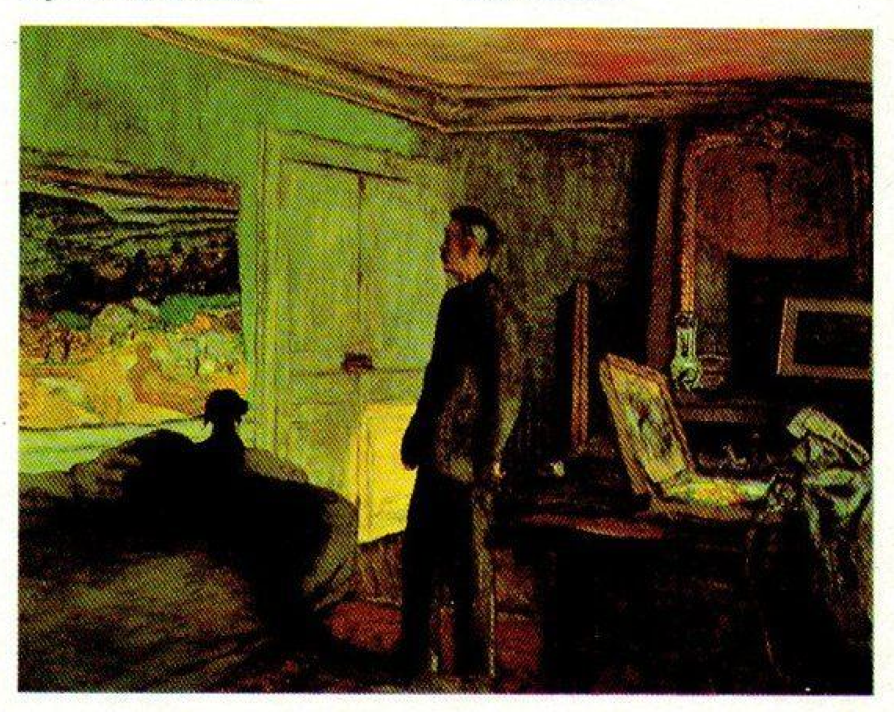
Ajuste as misturas claras de acordo com a temperatura da fonte luminosa. Se esta é uma lâmpada elétrica, por exemplo, você pode acrescentar um toque de laranja.

Lembre-se também de ajustar as cores das sombras, já que uma luz fria produz sombras quentes e vice-versa. Você pode criar interessantes padrões de luz colocando duas fontes — uma natural e uma artificial — na mesma composição.

MESTRES DE INTERIORES

Os pintores flamengos e holandeses do século XVII orgulhavam-se muito de suas casas e freqüentemente as transformavam em motivo pictórico. Também se interessavam pela variação da luz e da tonalidade, e ficavam fascinados por detalhes como as sutis gradações de um tapete ou de um móvel entalhado.

Inspire-se nas obras desses mestres, sobretudo de Jan Vermeer e Pieter de Hooch, para aprimorar seus trabalhos.



À esquerda: Retrato, *de Arthur Stern, óleo. As listras da cadeira dividem e colorem a área do primeiro plano. O jogo entre luz quente e luz fria também desempenha papel importante na composição.*

À direita: Retrato de Pierre Bonnard diante de sua tela, *de Édouard Vuillard, têmpera sobre tela, 114,3 x 142 cm. O autor usou pouquíssimas cores e trabalhou os pontos focais de luz para dividir as áreas de tom mais escuro.*

Sugestões práticas

PADRÕES EM PERSPECTIVA
Até um tapete deve ser pintado de acordo com as leis da perspectiva, já que os desenhos estão dispostos em linhas paralelas, convergindo num ponto de fuga ao nível dos olhos.

Note como os padrões geométricos do tapete ficam escorçados; isto é, tornam-se mais estreitos e alongam-se à medida que se distanciam do observador.

Quando for pintar interiores, não deixe de considerar três pontos muito importantes: o tamanho da tela, a perspectiva e a pintura de base.

Tamanho da tela: Convém trabalhar com tela pequena, de 30 x 20 ou 38 x 30 cm. Assim, você não precisará recuar a todo instante diante do cavalete para observar determinado detalhe, pois poderá ter uma visão global e constante da cena. Lembre-se de que cada vez que você se move vê os elementos de forma diferente. Além disso, a tela pequena representa economia de tempo e de tinta — razão de ordem prática que não deve ser desprezada.

Para trabalhar com tela pequena, empregue pincéis menores, fazendo bom uso dos mistos de marta. Talvez você até prefira pintar somente com esses pincéis mistos.

Perspectiva: Comece com um desenho bastante preciso em termos de posicionamento. Recorde as leis da perspectiva e aplique-as a todos os conjuntos de linhas paralelas.

Nos interiores não há uma linha natural do horizonte, como existe nas paisagens. Portanto, você deve construir seu próprio nível do olho e transformá-lo no ponto de fuga de todas as linhas horizontais que se afastam na composição.

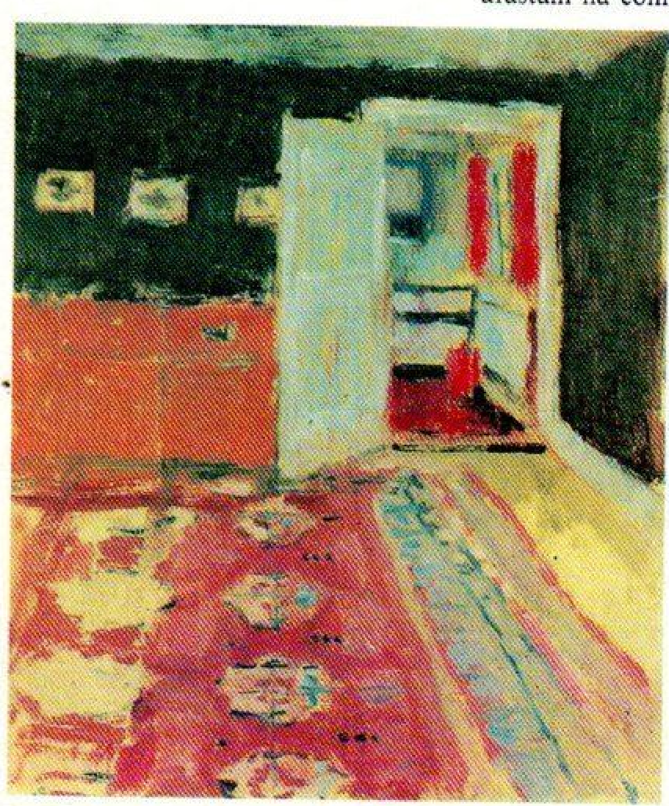
Observe no diagrama da esquerda como as linhas do desenho do tapete se encontram num único ponto de fuga localizado no nível do olho. A mesma regra aplica-se às bordas paralelas dos móveis, portas e janelas.

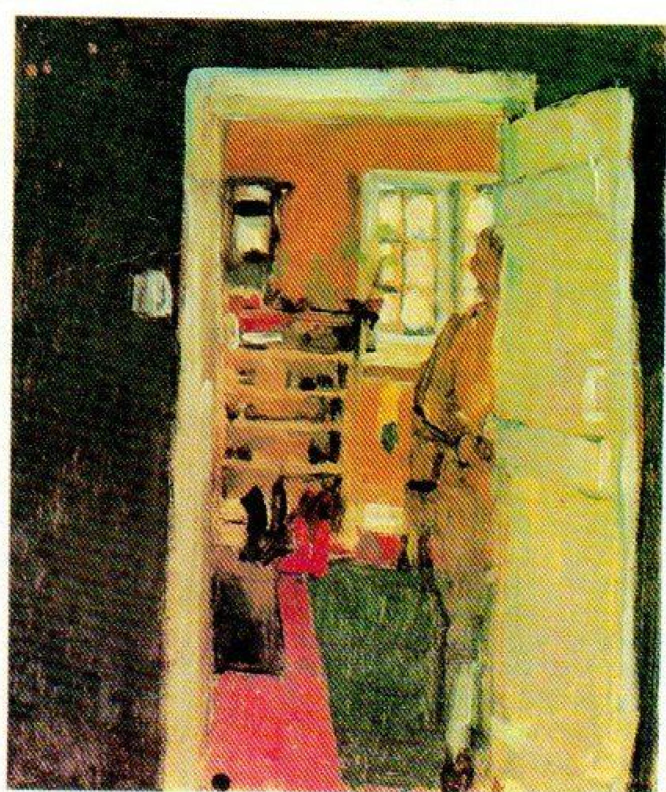
Pintura de base: Procure complementar o desenho com uma pintura monocromática; concentre-se na organização do padrão tonal ao invés de preocupar-se com a construção de formas.

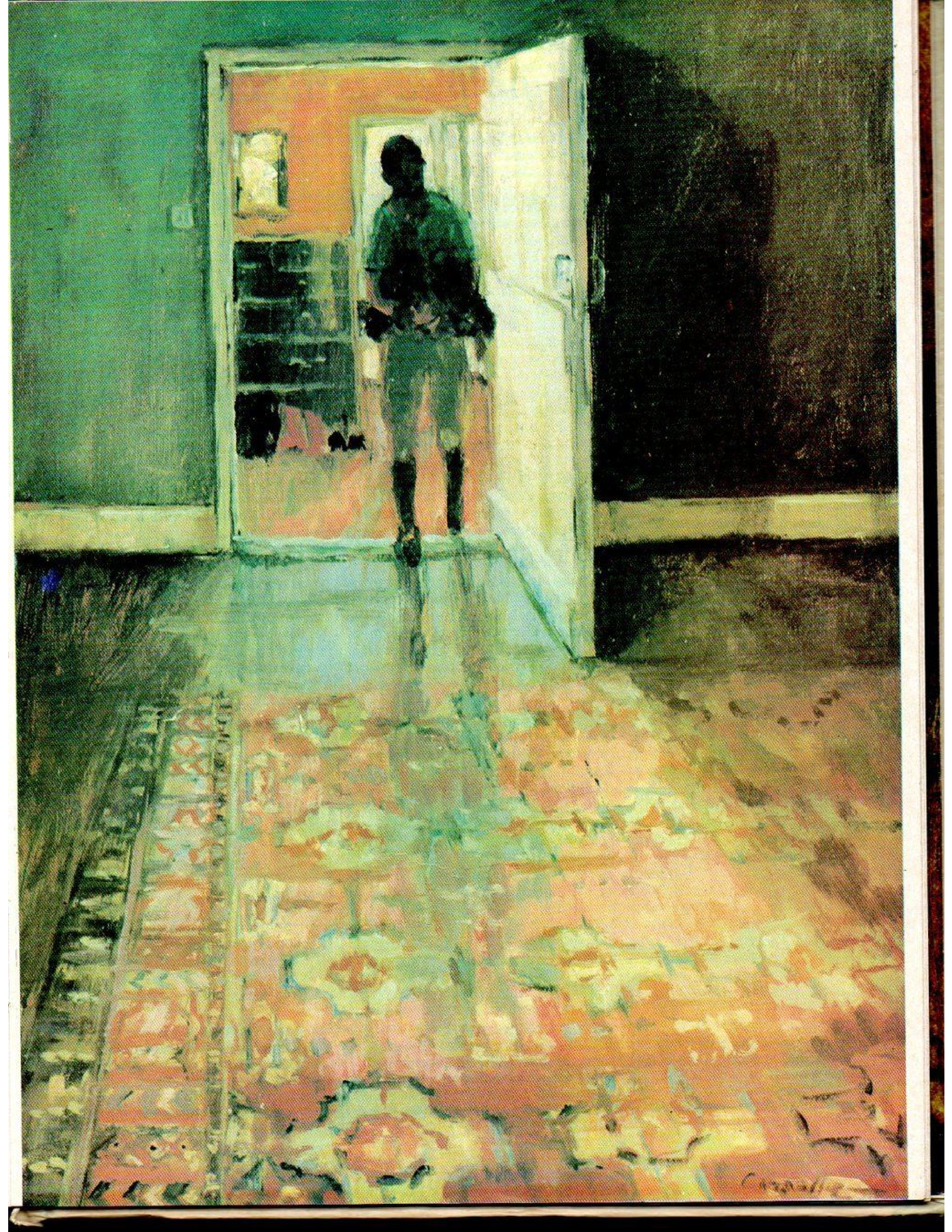
Como os interiores tendem a apresentar larga quantidade de escuros, a pintura de base permite-lhe executar diferenças sutis em tom sem cuidar da cor ao mesmo tempo. Assim, quando estiver misturando cores, você saberá exatamente até que ponto precisará escurecer cada mistura. Além disso, com toda a informação básica colocada na tela, terá mais confiança e poderá pintar com maior ousadia.

À direita: Recolhendo lenha, Suffolk, *de Jane Corsellis, óleo sobre tela, 30 x 35 cm.*

Abaixo: Esboços preparatórios a óleo para a pintura ao lado. Observe que a autora mudou o ponto de vista buscando a composição ideal.







Superfícies texturizadas

AS VIRTUDES DO DURATEX
O lado liso do duratex é o material mais indicado para quem deseja criar sua própria textura. Barato e fácil de encontrar, o duratex é, ademais, resistente o bastante para dispensar qualquer tipo de suporte.

Sua superfície, depois de preparada, possui textura suficiente para segurar a tinta, substituindo perfeitamente a tela.

SÓ ACRÍLICO
Use sempre gesso acrílico para criar textura. Primers à base de óleo costumam rachar depois que a cor é aplicada.

TEXTURA E MOTIVO
Ao produzir sua própria textura, tenha sempre em mente que ela complementará a natureza de seu motivo. Por exemplo, padrões lineares e xadrezados sugerem calma e estabilidade, enquanto linhas curvas ou irregulares dão idéia de movimento ou aspereza. Considere também o tamanho do trabalho que pretende elaborar. Lembre que uma base muito texturizada presta-se bem a quadros grandes, mas fica totalmente deslocada numa pintura pequena.

Superfícies texturizadas podem contribuir para criar pinturas muito interessantes e cheias de vitalidade. No entanto, para explorar ao máximo as potencialidades desse material, escolha cuidadosamente o tipo mais indicado para o motivo que pretende pintar e estude uma boa maneira de transformar suas características em vantagens, ao aplicar a tinta. Vale a pena gastar algum tempo analisando esses aspectos, pois a textura inadequada pode estragar um trabalho, ao invés de enriquecê-lo.

Além de tela, a madeira e o duratex (este usado no verso) são as duas superfícies mais usadas na pintura a óleo. Você pode modificar-lhes a textura com a ajuda de gesso acrílico.

Crie sua própria textura

Para tornar áspera uma prancha lisa, aplique sobre ela fina camada de gesso acrílico. Em seguida, passe uma camada mais espessa, usando pincel de cerdas duras e ásperas; dê pinceladas vigorosas, para deixar marcas.

Dependendo da forma como aplica o pincel, você cria diferentes padrões, como os que são mostrados abaixo. Se quiser obter protuberâncias esparsas, aplique o gesso com pinceladas rápidas e pontilhadas.

Você pode conseguir uma textura ainda mais áspera acrescentando uma camada espessa de gesso. Deixe-a secar um pouco e faça os padrões com um bastão de ponta fina ou o cabo do pincel. Tome cuidado, porém, para que a textura não fique áspera demais: além de dificultar — ou até impedir — a pintura, ela poderá desviar a atenção do observador. Como regra geral, o grau da textura deve ser proporcional à escala e ao sistema do trabalho.

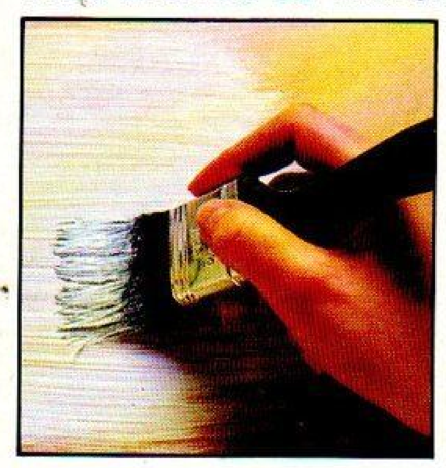
Madeira e duratex

Se quiser pintar diretamente sobre a madeira, aplique-lhe antes algumas camadas de seladora, para evitar que a tinta seja absorvida.

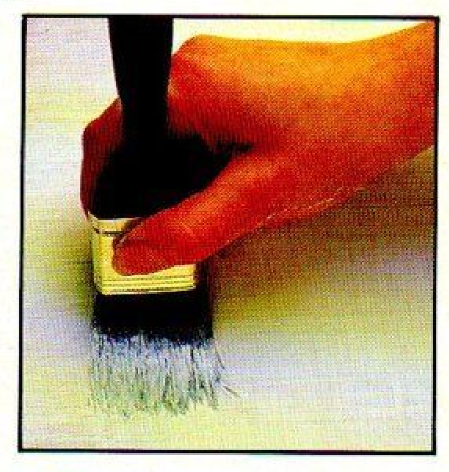
A cor natural da madeira pode atuar como tom médio para sua pintura, como no esboço do artista inglês John Constable, visto à direita. No entanto, se preferir trabalhar sobre uma base branca, cubra a madeira com uma camada de gesso acrílico.

O lado áspero do duratex também oferece possibilidades interessantes. Sendo, porém, altamente absorvente, deve ser preparado com seladora e gesso acrílico — embora você jamais consiga disfarçar seu aspecto irregular. Por mais que o trabalhe, os

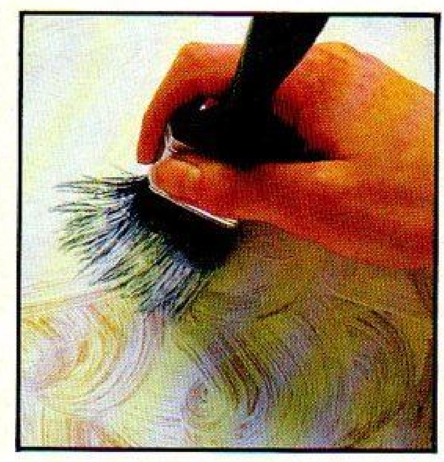
TRÊS EFEITOS DE TEXTURA



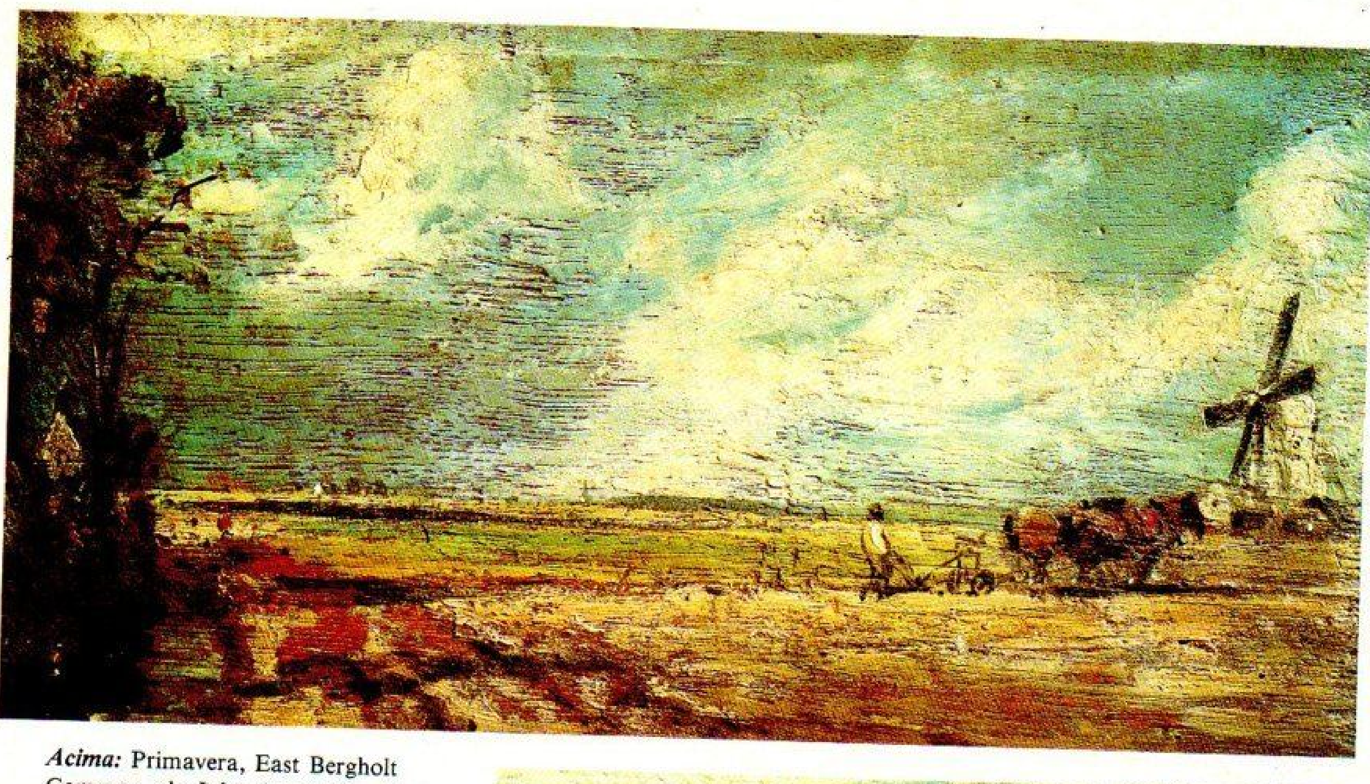
TEXTURA LINEAR
Aplique uma camada uniforme de gesso e deixe secar. Passe então uma segunda camada, fazendo as pinceladas numa só direção. Siga as mesmas instruções para aplicar outras camadas, se desejar.



TEXTURA DE TRAMA
Aplique duas camadas de gesso, como anteriormente. Depois passe uma terceira camada, fazendo as pinceladas formarem ângulos retos com as da segunda camada. Aplique do mesmo modo várias camadas.



TEXTURA ÁSPERA
Deixe secar a camada de base e aplique novas camadas, fazendo as pinceladas em remoinho, em direções opostas. Esta é a textura mais adequada para enfatizar motivos rústicos ou envelhecidos.



Acima: Primavera, East Bergholt Common, *de John Constable, óleo sobre painel, 19,1 x 36,8 cm. O artista pintou este esboço sobre madeira preparada com seladora. Note no detalhe à direita como a textura saliente do painel divide e realça a obra, exceto nas áreas onde a tinta foi aplicada em impasto.*



observadores estarão sempre conscientes de que a pintura foi feita sobre uma placa de duratex.

A densidade da tinta

Quando pintar sobre uma base texturizada, deixe a tinta mais rala, ao menos até cobrir toda a superfície. A tinta rala penetra mais facilmente nas cavidades e, além disso, espalha-se de modo mais uniforme. A cor da tinta mais espessa só pega nas pontas da superfície — assim, você precisa forçá-la a entrar nas cavidades, para obter uma cobertura homogênea.

Lembre-se de que uma base texturizada apresenta superfície maior que uma base lisa do mesmo tamanho (comprove-o alisando um pedaço de papel amassado). Na prática, isso significa que você deve preparar-se para gastar muito mais tinta que de hábito.

Depois de recobrir toda a superfície, prepare as cores da maneira usual. Se quiser enfatizar a textura, experimente passar um pincel seco sobre ela, ou aplicar uma veladura e depois raspá-la com espátula de paleta, para expor as arestas. Essas técnicas podem ser muito úteis quando seu motivo tem uma textura áspera, como acontece, por exemplo, com uma pedra desgastada pelo tempo.

PREPARE A MADEIRA

Alguns tipos de madeira são mais absorventes e, conseqüentemente, precisam de maior impermeabilização. Em geral duas camadas de seladora são suficientes; se achar que precisa de mais uma, faça um teste à parte antes de aplicá-la.

Exemplo: árvore no inverno

Se você escolheu um motivo com textura rústica — como a velha árvore nodosa do exemplo fornecido por Ferdinand Petrie —, uma superfície áspera contribuirá para enfatizar essa característica.

Antes de começar a pintar, crie sua própria textura. Usando uma trincha, cubra um painel de duratex com uma camada espessa de gesso acrílico. Aplique a tinta com pinceladas curtas e batidas, para obter um padrão indefinido de arestas e sulcos. Deixe secar completamente antes de continuar o trabalho.

1

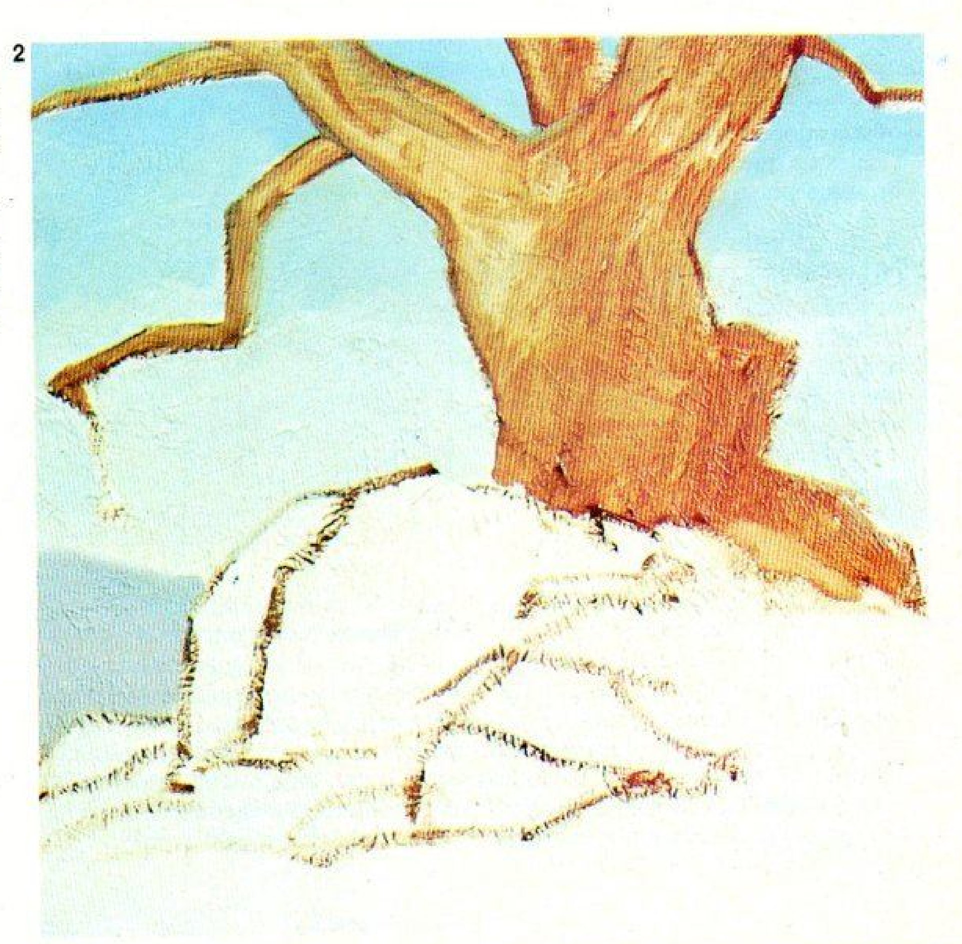


1. Desenhe as formas

Faça um esboço rápido da composição com terra-de-siena queimado diluída com bastante terebintina. Assim que começar a pintar, perceberá como a textura ficou áspera.

Misture azul-cerúleo e branco com um toque de amarelo-ocre e pinte o céu; acrescente mais branco à medida que se aproximar do horizonte.

2

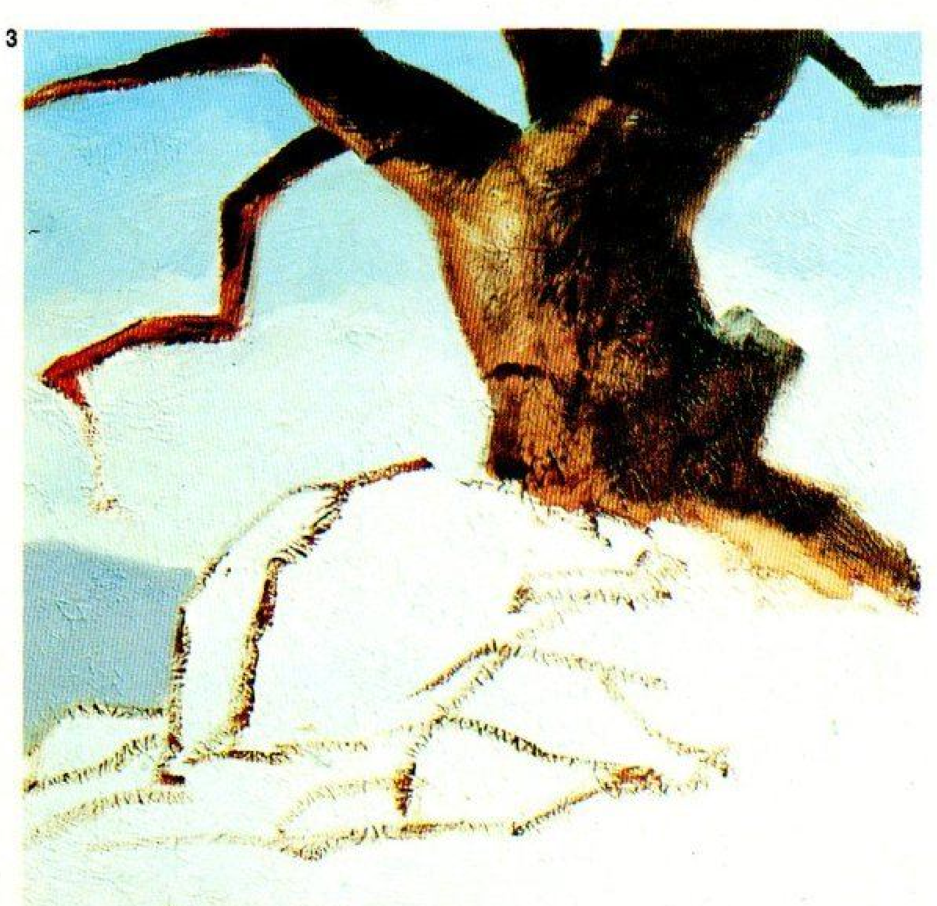


2. Pinte a árvore

Passe terra-de-siena queimado, diluída com terebintina, sobre o tronco e os galhos da árvore, para definir sua silhueta.

Em seguida, prepare uma mistura de azul-ultramar, carmim-alizarin, amarelo-ocre e branco, diluída com terebintina da maneira habitual. Use-a para sugerir uma sombra na neve, à esquerda da pedra.

3

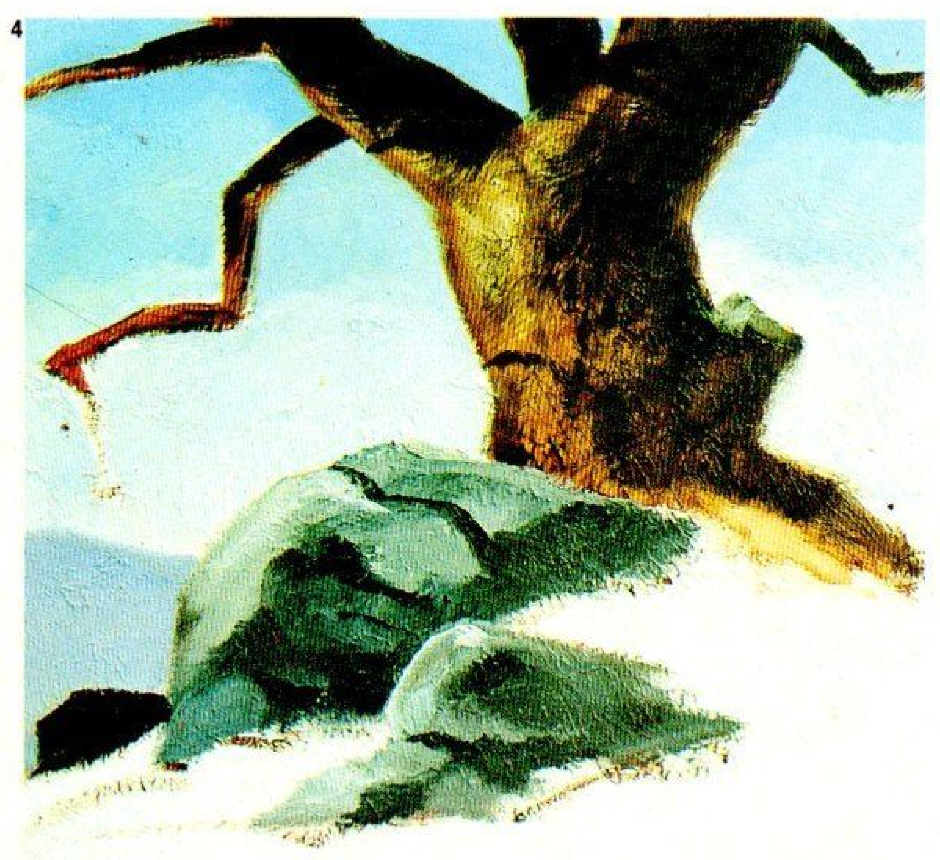


3. Trabalhe com pincel seco

Prepare uma mistura de azul-ultramar e terra-de-siena queimado e passe-a com pincel seco sobre o tronco e os galhos da árvore — pegue um pouco de cor com o pincel, segure-o inclinado e passe-o levemente para a frente e para trás. Ao passar sobre a superfície irregular, o pincel deposita a cor nas arestas. Faça mais pressão nas áreas de sombra, para depositar maior quantidade de cor. Agora você começa a notar como a textura do painel ajuda a sugerir a aspereza da casca da árvore.

Pinte os galhos e as sombras do tronco com um pincel pequeno redondo de cerdas duras.

4



4. Pinte as pedras

Prepare duas misturas de azul-ftalo, terra-de-siena queimado, amarelo-ocre e branco. Faça a primeira mais clara, aumentando a quantidade de amarelo-ocre e branco; escureça a segunda, acrescentando mais azul-ftalo e terra-de-siena queimado. Pinte com elas as partes claras e as sombras das pedras.

Com uma mistura de terra-de-siena queimado e azul-ftalo, faça as rachaduras das pedras. Use um pouco desta mistura para pintar também a silhueta escura de uma das pedras no canto inferior esquerdo.

Deixe a pintura secar completamente por, no mínimo, 48 horas.

5. Faça veladura na árvore

Prepare duas misturas: uma de terra-de-siena queimado com um toque de vermelho-cádmio, e outra de terra-de-siena queimado com um toque de azul-ultramar; dilua-as com um preparado resinoso. Passe a mistura mais quente, avermelhada, nas partes claras da árvore, e a mais fria, azulada, nas sombras.

Enquanto a cor ainda estiver úmida, raspe as áreas de veladura com uma espátula de paleta, para remover a cor das arestas e acentuar a textura áspera da casca.

Prepare uma mistura de azul-ultramar, carmim-alizarin, amarelo-ocre e branco e pinte o resto da sombra sob a árvore.

Em seguida, misture apenas um toque dessa mistura com branco e pinte as áreas iluminadas da neve.

Para completar o equilíbrio tonal, faça algumas sombras bem escuras no tronco e nos galhos.



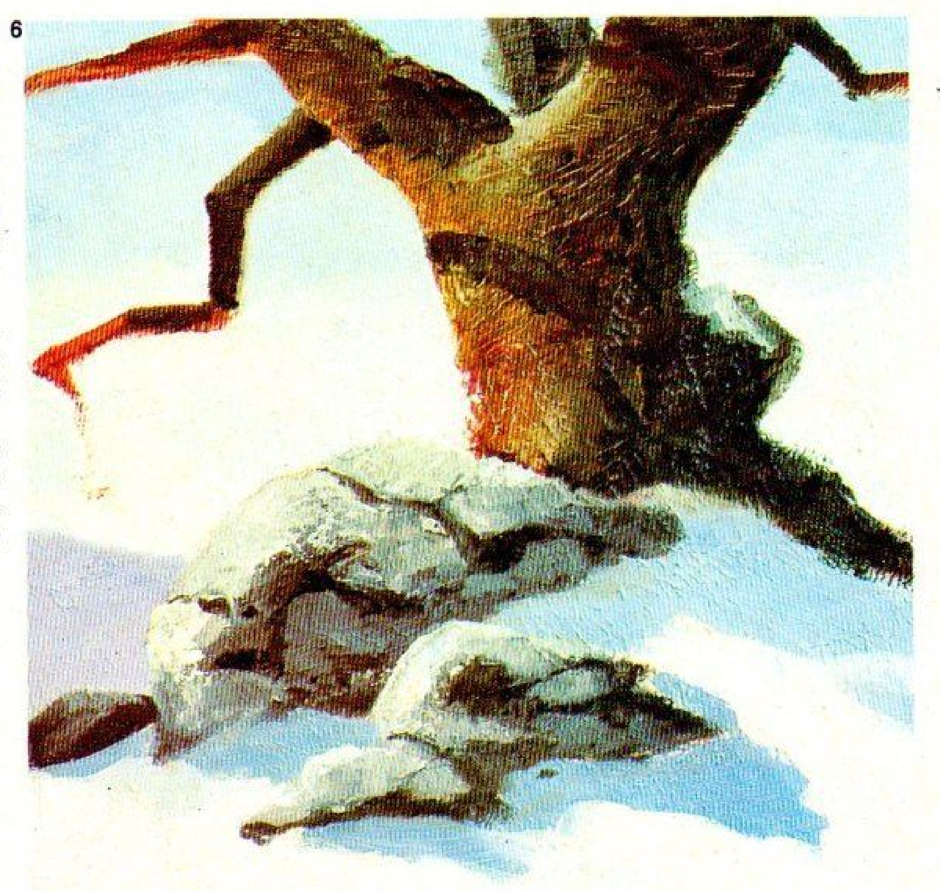
5

6. Faça o tom das pedras

Com uma espátula de paleta, prepare uma mistura espessa de azul-cerúleo, terra-de-siena queimado, amarelo-ocre e branco. Com uma espátula de pintura, leve esta cor para os planos mais claros das pedras, depositando a tinta nos sulcos da base texturizada, para acentuar a superfície desgastada.

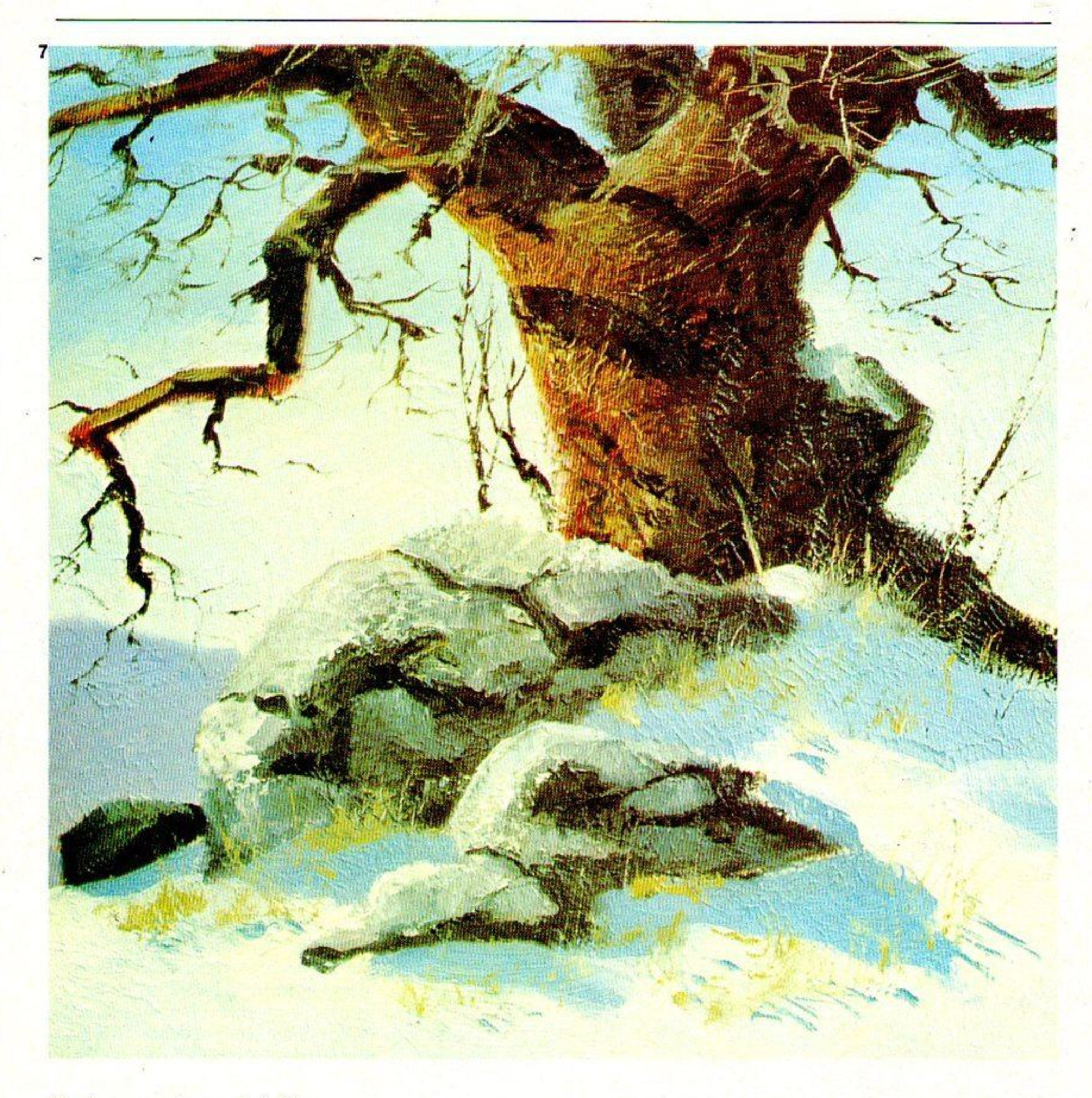
Escureça a mistura com mais azul-cerúleo e terra-de-siena queimado e aplique-a da mesma forma nas áreas sombreadas das pedras.

Por último, defina as rachaduras das pedras com um pincel redondo pequeno de cerdas duras e uma mistura de azul-ftalo e terra-de-siena queimado.



6

7



7. Acrescente os detalhes

Acentue a textura do tronco raspando mais cor das arestas com a lateral da espátula de paleta.

A seguir, misture azul-ftalo com terra-de-siena queimado e dilua com preparado resinoso. Usando um pincel de cerdas duras, aplique um pouco dessa cor nas áreas escuras da árvore, para aprofundá-las; movimente o pincel com leveza, para que a cor fique apenas nas arestas. Note como as áreas sombreadas vão se tornando cada vez mais escuras e mais ásperas.

Prepare uma mistura fluida de azul-ftalo e terra-de-siena queimado diluída com preparado resinoso; use-a, com um pincel pequeno redondo de cerdas duras, para fazer mais alguns galhos escuros. Misture azul-cerúleo, terra-de-sombra queimado, amarelo-ocre e branco para pintar alguns galhos mais claros.

Com uma mistura de amarelo-ocre, terra-de-sombra queimado e branco, distribua pinceladas no primeiro plano, para sugerir capim seco; indique suas sombras com a mistura usada na etapa 5.

MATERIAL EMPREGADO

Um painel de duratex de 35 x 35 cm.
Gesso acrílico.
Trincha.
Pincéis de cerdas duras: um grande e um médio, redondos ou ovais chatos, e dois ou três pequenos.
Espátula de paleta.
Espátula de pintura.
Preparado resinoso.
Paleta de nove cores: terra-de-siena queimado, azul-cerúleo, amarelo-ocre, branco-de-titânio, azul-ultramar, carmim-alizarin, azul-ftalo (ou azul-Winsor), vermelho-cádmio e terra-de-sombra queimado.

Paisagens ensolaradas

A luz solar desempenha importante papel numa pintura ao ar livre: da maneira como você a trata depende todo o sucesso de seu trabalho.

A princípio, talvez você fique tão ofuscado que encontre dificuldade para perceber as cores. Quando se habituar à luminosidade, descobrirá que esta modifica constantemente as tonalidades naturais. Não se preocupe em captar as cores exatas, mas procure pintá-las apenas como as vê. Adotando essa regra, faça as misturas adequadas e não hesite em utilizar alguns truques de composição para dar às suas pinturas o brilho intenso de um dia de verão.

A composição

Ao compor uma paisagem ensolarada, evite iluminar a cena inteira. Lembre-se de que a luz se torna ainda mais intensa quando rodeada por áreas escuras: assim, inclua no quadro algumas sombras estrategicamente colocadas para alcançar esse efeito. Observe como na tela abaixo, de autoria de Paul Strisik, a sombra jogada no primeiro plano desempenha um papel importante, reforçando o brilho do sol sobre as rochas.

Na pintura à direita, George Cherepov lançou mão de um recurso diferente para chegar ao mesmo resultado. Note que a maior parte do bosque está na sombra e a luz penetra através de uma abertura entre as copas das árvores. Os olhos automaticamente focalizam esse ponto luminoso, que se transforma no centro de interesse da composição.

As cores adequadas

Ao preparar suas misturas, tenha como norma pintar o que você efetivamente vê, e não o que imagina que deveria ver. Além disso, não deixe de levar em conta certos princípios fundamentais.

A luz: Note que a luz natural não é amarelo puro nem brilha sempre com a mesma intensidade. Quando o sol está alto no céu, em dia claro, a luz apresenta-se branco-amarelada; à medida que o sol baixa no horizonte, vai se tornando alaranjada e depois fica vermelha, para finalmente desaparecer.

Como a luz modifica todos os tons, você precisa juntar um pouco de sua cor a cada uma das misturas que preparar; se não o fizer, correrá o risco de produzir uma cena sombria. Na maioria dos casos, com exceção de alguns verdes vivos (veja abaixo), você precisará acrescentar amarelo-ocre. Para uma paisagem crepuscular, o ideal é juntar um pouco de laranja ou rosa.

Os claros: Se você achar que seus claros não estão suficientemente intensos, experimente escurecer as sombras mais próximas em vez de tentar clarear as misturas com mais tinta de tubo. O aumento do contraste conseguirá fazer com que os claros pareçam mais luminosos.

As sombras: As cores das sombras são essenciais para a reprodução realista de uma paisagem ensolarada. Elas devem sempre contrastar com as tonalidades claras em temperatura e intensidade.

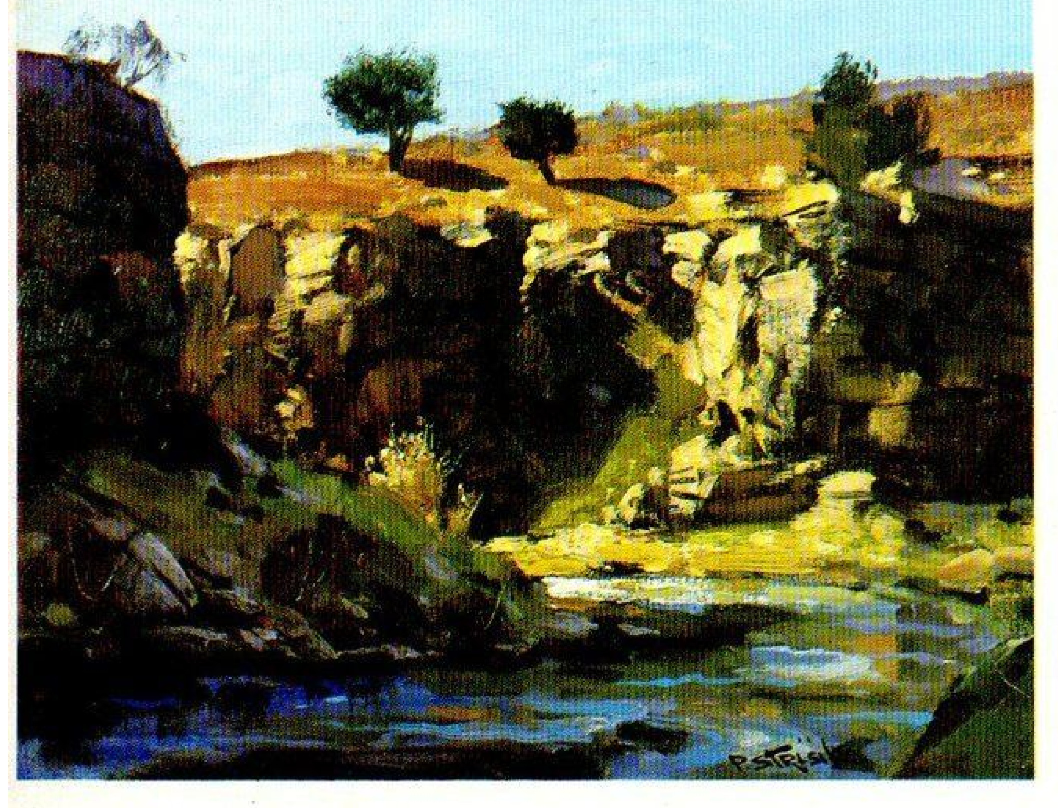
Contrabalance os claros vivos com sombras escuras e profundas, mas não as faça tão fortes que acabem por prejudicar o brilho das áreas ilu-

☆ VERDES ENSOLARADOS

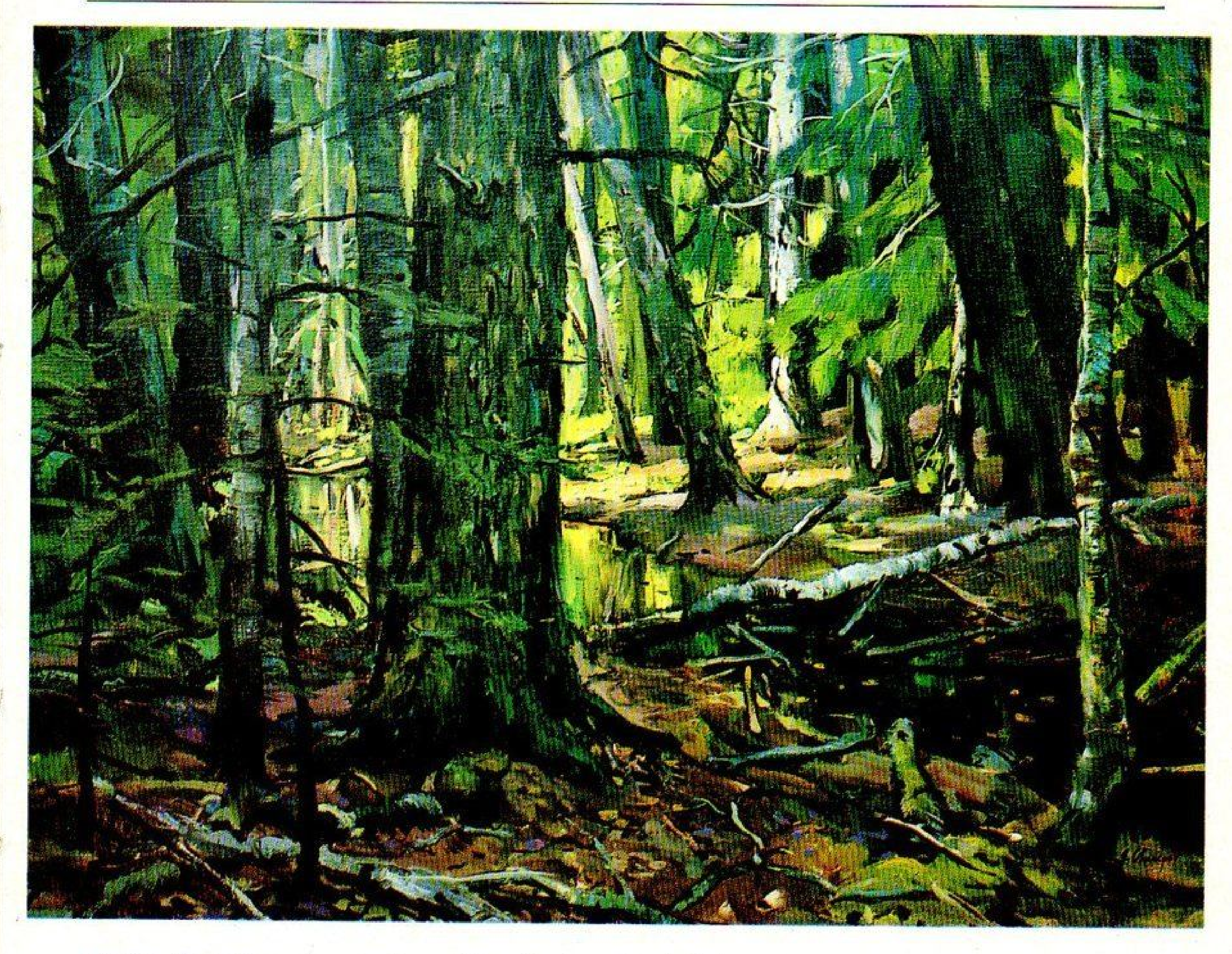
Talvez você tenha dificuldade para preparar verdes luminosos na temperatura e na intensidade adequadas. Experimente algumas das misturas sugeridas a seguir.

Misturado com qualquer tom de azul, o amarelo-cádmio (claro ou profundo) produz um verde muito vivo; você pode suavizá-lo com vermelho, se achar necessário.

Para um efeito diferente, misture amarelo-cádmio ou amarelo-limão com preto. Acrescentando cada vez mais preto, você torna a mistura mais fria, e poderá usá-la para as sombras: se o preto a neutralizar, junte verde-esmeralda para avivá-la.



À esquerda: Corrente, Arroyo Hondo, *de Paul Strisik, óleo sobre tela, 20 x 25 cm. Observe como a cor natural das rochas praticamente desaparece sob a luz intensa do sol.*



Acima: Geralmente é mais fácil captar os claros vivos quando só parte da composição é iluminada pelos raios solares. Nesta pintura de George Cherepov, as sombras frias e escuras tornam mais quente e intenso o trecho de luz no plano intermediário.

minadas. Você não precisa reproduzir com fidelidade a variação tonal que está a sua frente, mas deve equilibrar adequadamente os tons que estão em sua tela.

Fazem exceção à regra as sombras a céu aberto, que, sob o efeito do azul do céu, geralmente não são muito escuras. Neste caso, inclua nas misturas um azul frio ou uma tonalidade arroxeada.

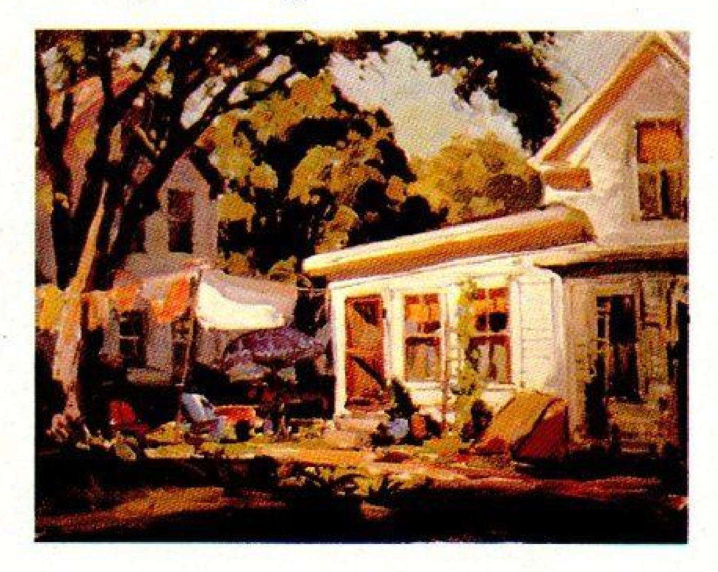
Os verdes: Cor essencialmente fria, o verde pode, no entanto, adquirir certo calor. É o que acontece, por exemplo, num gramado banhado pelo sol. Para captar esse verde, coloque em suas misturas mais amarelo do que azul, dosando a quantidade de acordo com a intensidade da luz. Por outro lado, as misturas para as sombras do gramado precisarão de mais azul do que amarelo, e talvez até um azul puro. O verde-esmeralda também é indicado para sombras, mas você terá de suavizá-lo com um toque de vermelho.

Cores alteradas: Muitas vezes a luz do sol é tão intensa que chega a enfraquecer as cores da paisagem. Uma flor vermelha pode tornar-se então levemente alaranjada, assim como uma rua cinzenta pode assumir uma quente coloração ocre. Quando essas cores surgirem-lhe à frente, não hesite em pintá-las, por mais que lhe pareçam irreais. Afinal, elas foram produzidas pela própria natureza, e o observador as perceberá como fruto da luminosidade solar.

☆ VENEZA VISTA POR TURNER

As cenas de Veneza elaboradas pelo pintor inglês Joseph Turner constituem ótimo exemplo de pintura de arquitetura iluminada pelo sol. O mestre usava impasto para captar o efeito da luz refletida pelas paredes e telhados. Sobre o impasto sugeria alguns detalhes arquitetônicos, com tinta bem diluída.

O recurso do impasto



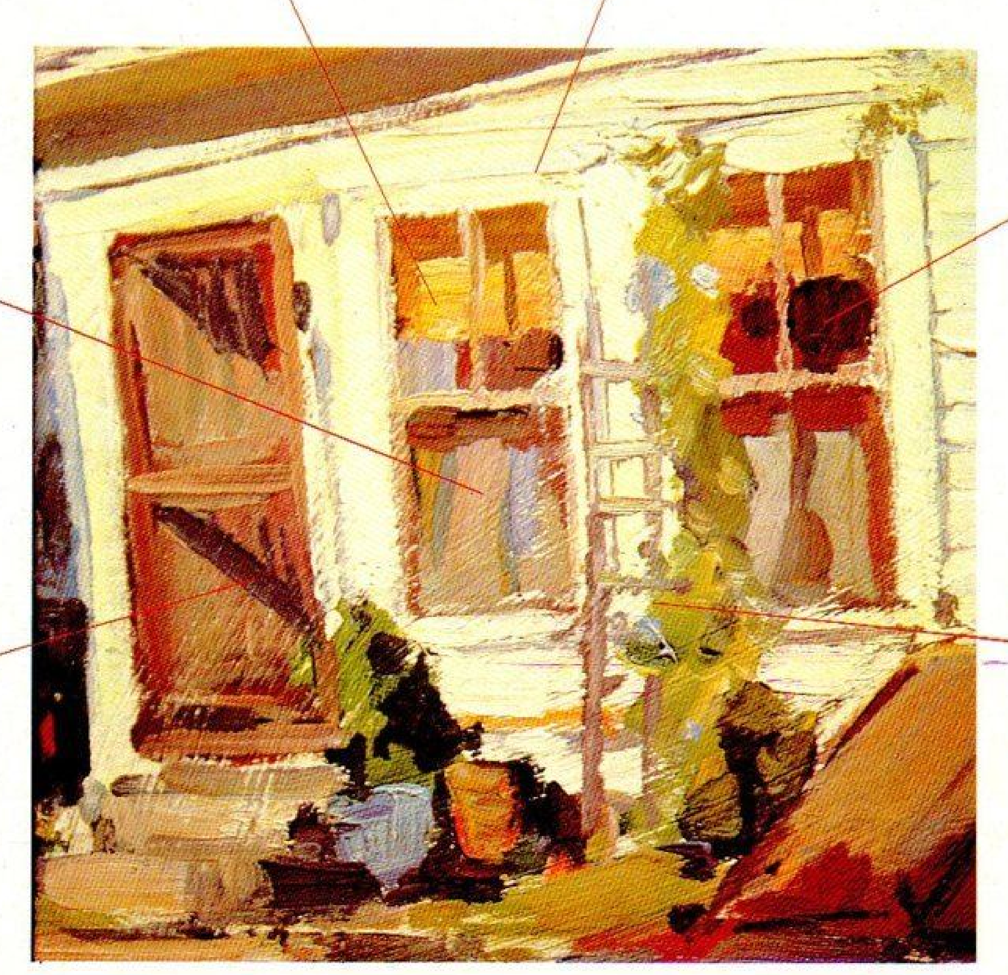
Aproveite ao máximo o impasto para fazer claros realmente cintilantes. Tinta espessa, de tom claro, reflete a luz em todas as direções e torna as cores mais vivas. Observe como o artista Emile Gruppé usou tinta espessa para fazer as tábuas da casa, descoradas pelo sol (detalhe abaixo).

A luz forte em geral elimina detalhes nítidos. Note, por exemplo, que as beiradas das paredes e das janelas, na obra de Gruppé, ficam indistintas e imprecisas, com um trabalho linear suavizado.

À esquerda: O quintal, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 64 x 76 cm.*

A luz do sol é tão intensa que, em alguns lugares, a veneziana laranja tornou-se quase branca.

O impasto pesado destaca os claros. As linhas escuras, por baixo, são as sombras projetadas pela própria tinta. As molduras das janelas quase desaparecem.



A luz do sol atravessa a parte inferior da janela e produz uma luz quente na cortina.

A sombra escura na janela realça os claros vizinhos.

Sombras escuras na porta chamam a atenção para a cor desbotada da madeira.

As linhas da treliça quase desaparecem na tinta branca. Sob sol forte, as linhas marcantes ficam borradas e imprecisas.

Exemplo: estrada ao sol

Este exemplo de George Cherepov testará sua habilidade de misturar cores e equilibrar claros e escuros. Se, ao preparar as tonalidades intensas indicadas pelo artista, você achar que saíram vivas demais, suavize-as com alguns toques da cor complementar apropriada.

1



1. Desenhe as formas

Esboce a composição em cinza-pálido, usando um pincel redondo de cerdas duras. Prepare o cinza com qualquer combinação de azul e marrom de tubo, mais branco. Desenhe com maior precisão a árvore grande, à esquerda. Não se preocupe, porém, em fazer a ramagem agora: será mais fácil pintá-la indiretamente, mais tarde.

2

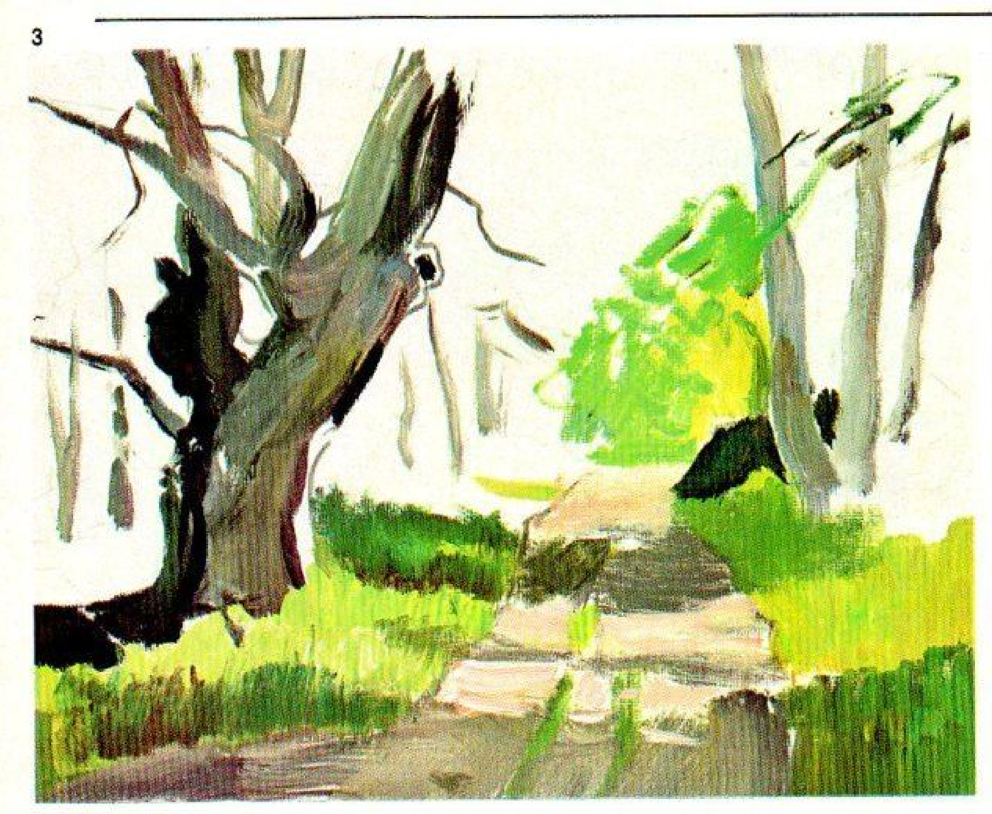


2. Prepare a árvore grande

Quando pintar a árvore, experimente uma variedade de misturas cinza, preparadas com combinações dos seguintes azuis e marrons-terra: azul-ultramar, azul-ftalo, terra-de-sombra queimado, terra-de-sombra natural, terra-de-siena queimado, vermelho-veneziano. Use as misturas frias nas sombras e acrescente toques de amarelo-ocre para sugerir calor nas áreas claras.

Faça as bordas do tronco com terra-de-siena queimado ou vermelho-veneziano. A cor quente será suavizada posteriormente, mas, para garantir o equilíbrio tonal, é melhor começar com misturas mais vivas.

3



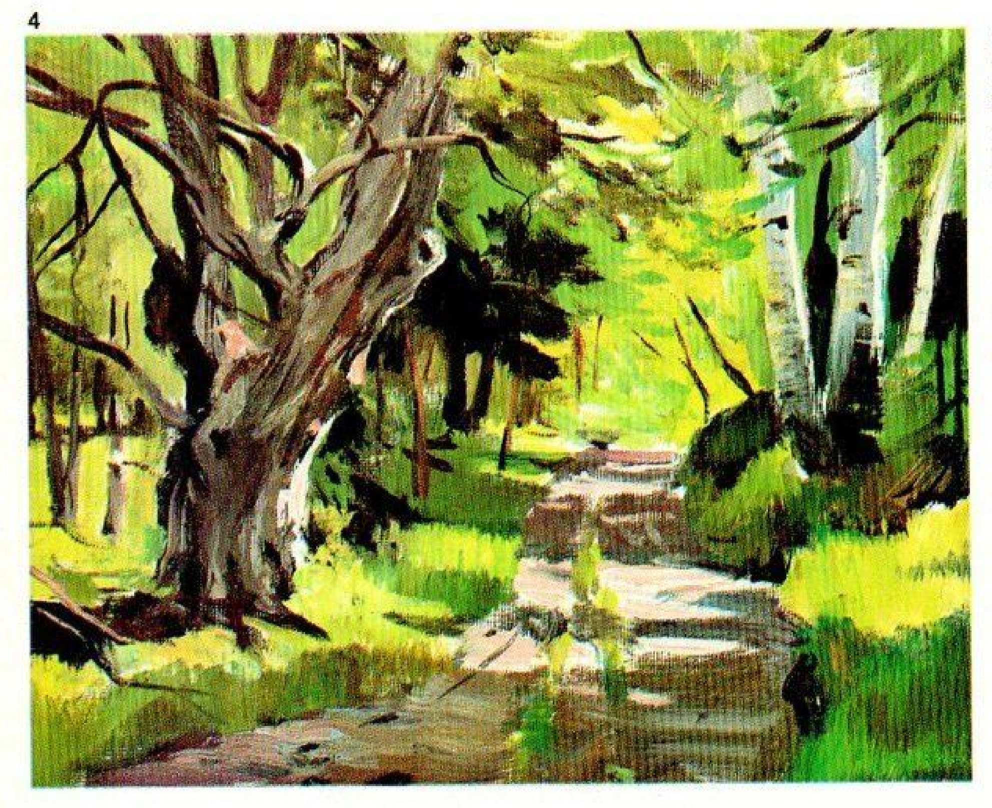
3. Pinte a relva

Prepare verdes-azulados para as sombras e verdes-amarelados para as áreas iluminadas, criando, em ambos os casos, misturas de intensidade e tons variados.

As combinações de amarelo-cádmio-claro com azul-ftalo resultarão em verdes brilhantes, mas você pode, se quiser, substituir o azul por um verde de tubo (verde-esmeralda ou verde-ftalo). Aplique a cor com pinceladas curtas, usando um pincel oval chato médio. Em alguns trechos, aqueça a relva do primeiro plano com uma cor avermelhada, como terra-de-siena queimado.

Trabalhe as áreas tonais da estrada com pinceladas soltas. Para as sombras, use as misturas cinza-pálido da etapa 2; para as partes claras, use uma mistura de amarelo-ocre com grande quantidade de branco e um toque de vermelho-cádmio-claro.

4



4. Pinte a vegetação

Leve os verdes vivos do primeiro plano para as folhas das árvores, acrescentando alguns toques de vermelho-cádmio-claro onde achar que há necessidade de um verde mais quente.

Prepare um azul-pálido suave (talvez azul-ultramar ou azul-cobalto com branco) e aplique-o nas bétulas à direita. Coloque nos troncos das árvores alguns toques da cor quente usada para a estrada na etapa 3.

Acrescente mais azul à mistura cinza da etapa 3 e passe-a nas sombras da estrada, fazendo as pinceladas sugerirem a superfície irregular do terreno.

Por fim, introduza um verde realmente profundo nas árvores e na relva. Experimente misturar azul-ftalo ou verde-esmeralda com terra-de-siena queimado.



5. Pinte os detalhes

Agora que você cobriu toda a tela com tinta, mude para pincéis menores e comece a trabalhar os detalhes.

Primeiro desenvolva a ramagem das árvores, fazendo pinceladas curtas e fragmentadas, para sugerir os padrões. Volte às misturas da etapa 3; use amarelos vivos e verdes-amarelados para pintar as folhas iluminadas pelo sol; inclua verdes-azulados para as folhas que estão na sombra. Faça frestas de luz, aplicando nos intervalos entre as folhas uma mistura espessa de branco com um toque de amarelo-ocre.

A seguir, trabalhe a estrada, acrescentando às sombras mais cinza-azulado da etapa 4 e suavizando os claros com uma mistura de branco e amarelo-ocre. Não se esqueça de indicar as pedras.

Pinte os troncos e os galhos com cinzas frios e pálidos, iguais aos que foram usados na estrada. Note que os troncos das bétulas, à direita, são ainda mais pálidos que os outros. Use uma mistura de branco e amarelo-ocre para as bordas ensolaradas. Faça o cavalo e o cavaleiro com pincel fino de marta.

Para completar, faça os detalhes da relva no primeiro plano e pinte mais arbustos, árvores, galhos e pedras, sem alterar, porém, os padrões originais de luz e sombra.

MATERIAL EMPREGADO

Tela preparada ou prancha de tela de 52 x 60 cm.

Uma seleção de pincéis de cerdas duras — um oval chato ou chato n.° 8, dois ou três ovais chatos médios e um pequeno redondo — mais um pincel de marta n.° 5 ou 6.

Paleta de treze cores: azul-ultramar, azul-ftalo, azul-cobalto, terra-de-sombra queimado, terra-de-sombra natural, terra-de-siena queimado, vermelho-veneziano, amarelo-ocre, amarelo-cádmio-claro, verde-esmeralda, verde-ftalo, vermelho-cádmio-claro e branco-de-titânio.

Técnicas adicionais

Depois que se adquire certa experiência com os métodos básicos da pintura a óleo, é extremamente útil fazer uma avaliação mais detalhada da própria técnica. O modo de controlar a tinta pode fazer uma diferença muito grande na pintura acabada: freqüentemente, o pincel errado ou uma consistência inadequada da tinta podem estragar completamente uma pintura.

Este capítulo trata, em linhas gerais, da maneira de trabalhar as pinceladas, apresentando algumas técnicas menos comuns, que podem ajudá-lo a resolver situações difíceis.

Pinceladas

Uma regra geral para um bom trabalho de pincel, seja qual for o tipo de pintura que você execute, consiste em manter as pinceladas coerentes na pintura toda.

Suponha, por exemplo, que você está pintando um retrato, usando um pincel grande para a cabeça; se mudar para um pincel de marta ao fazer o pescoço e os ombros, a cabeça parecerá maior e mais livre, mas o resto ficará excessivamente detalhado, produzindo um resultado desarmônico.

Algo semelhante ocorre quando você pinta com a ponta do pincel de marta e passa, de repente, a aplicar maior pressão, pintando com o pincel todo. A mudança brusca no aspecto das pinceladas também ficará evidente.

Outro ponto que merece atenção é a espessura da camada de tinta. Se for excessiva, ao aplicar as camadas subseqüentes, o efeito será irregular — você poderá ver as pinceladas das duas camadas de tinta cruzando-se umas sobre as outras, o que pode comprometer o efeito visual da pintura.

Às vezes, ao tentar eliminar esse efeito irregular, acabam-se criando maiores dificuldades ainda, pois é necessário tornar a nova camada tão espessa que não se consegue trabalhar com ela — especialmente em detalhes.

Ao deparar com uma situação como essa, não se desespere: existem dois recursos que podem salvar sua pintura, descritos resumidamente a seguir.

Raspagem

Você pode raspar a tinta depois de seca, sem alterar substancialmente seu

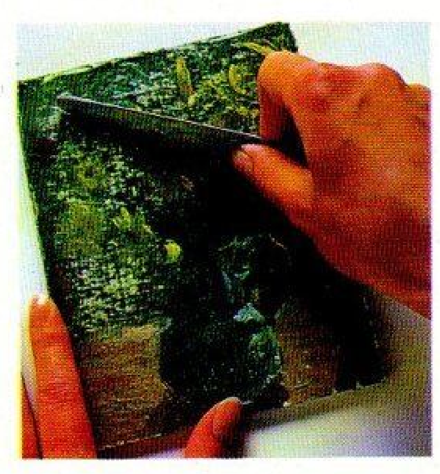
REMOÇÃO PARCIAL DA TINTA
Para aplicar as técnicas de raspagem e enxugado, não há necessidade de fazer sempre a pintura inteira. Muitas vezes, é apenas uma parte da obra que não apresenta resultado satisfatório. Neste caso, raspe ou enxugue só essa parte e continue trabalhando no restante da pintura.

RASPAGEM COMO TOQUE FINAL
Existem situações em que a raspagem pode ser utilizada como o toque final de uma pintura — ou seja, sem aplicação de nenhuma outra camada de tinta após a raspagem. James Whistler, pintor americano do século passado, ficou conhecido por usar esse artifício com sucesso. O enxugado também pode ser utilizado para esse efeito. Note-se, todavia, que, tanto com a raspagem como com o enxugado, só em raros casos se consegue tal resultado satisfatoriamente.

USO DA RASPAGEM NA REELABORAÇÃO DA PINTURA



A PINTURA "ESTRAGADA"
Aqui, cores e contornos estão fortes demais; mas a tinta aplicada é muito espessa, difícil de ser trabalhada por cima. Raspando parte dela, obtém-se de novo uma superfície lisa e a pintura pode ser refeita.



RASPAGEM DA TELA
Segurando a espátula de paleta firmemente com uma das mãos, e apoiando o quadro com a outra, raspe a parte defeituosa com a borda da espátula, até obter uma superfície de pintura uniforme e contornos mais suaves.



A PINTURA RASPADA
Agora sua pintura está pronta para ser refeita. A imagem original continua visível, mas os contornos foram suavizados. Misture as cores e os tons ao aplicar a tinta nova e não se preocupe se o fundo aparecer, pois isso pode melhorar a pintura.

Derek Chittock. Foto: John Suett


Cortesia de Midtown Galleries, Nova York

trabalho. A raspagem é feita normalmente com uma espátula de paleta, mas você pode também usar lixa, bastando passá-la sobre a tinta até a superfície ficar lisa (é comum o fundo aparecer). Depois de raspar a tela, pinte-a novamente, usando novas camadas de tinta para fazer os ajustes necessários.

A raspagem funciona melhor em tela ou qualquer outra superfície de textura uniforme. Se a base apresentar irregularidades, estas ficarão ainda mais proeminentes após a raspagem.

A pintura raspada tem contornos mais suaves e tons mais claros que a original — o que pode fazer da raspagem um ótimo recurso para "salvar" uma pintura que você considera totalmente perdida porque os contornos ficaram marcados demais e as cores muito escuras.

Enxugado

Outro método de remover a tinta, desta vez com a cor ainda úmida, é enxugá-la com papel absorvente (jornal também serve). Basta colocar o papel sobre a tela úmida e esfregá-lo delicadamente com a palma da mão. Ele absorverá todo o excesso de tinta, deixando a superfície lisa.

Assim como a raspagem, o enxugado produz uma pintura muito mais suave, com a cor do fundo aparecendo em alguns lugares, e pode ser usado com a mesma finalidade.

Acima: Um dia suave — Connemara, *de William Palmer, óleo sobre tela, 71 x 76 cm. Examine esta pintura a certa distância (com o braço esticado), para apreciar melhor a habilidade com que foram feitas as pinceladas. As verticais enfatizam a chuva que cai, e os contornos fortes das formas são suavizados pelas pinceladas aplicadas por cima.*

É muito comum recorrer ao enxugado na fase intermediária da pintura, ou no final de uma sessão, para deixar a superfície lisa, pronta para ser trabalhada na sessão seguinte. Alguns artistas têm por norma executar esse processo no final de cada dia de trabalho.

MAX ERNST

A palavra "frotagem" é de origem francesa (de *frotter,* que significa "esfregar"). Esse método permite criar ricos efeitos texturais: basta colocar um pedaço de papel sobre uma superfície áspera e esfregá-lo até a textura aparecer.

A técnica foi usada extensivamente pela primeira vez pelo pintor alemão Max Ernst, no início do século. Ele a empregava para criar imagens assustadoras ou perturbadoras em suas obras surrealistas.

Frotagem

Bastante empregada atualmente, a técnica da frotagem consiste em esfregar papel sobre a superfície de pintura para produzir variações tonais e texturas interessantes. Constitui um meio muito rápido de criar texturas, sem ter que trabalhar a tela centímetro por centímetro com pincel ou espátula — este um processo moroso e que, além disso, torna muito mais complicada a obtenção de um efeito textural uniforme.

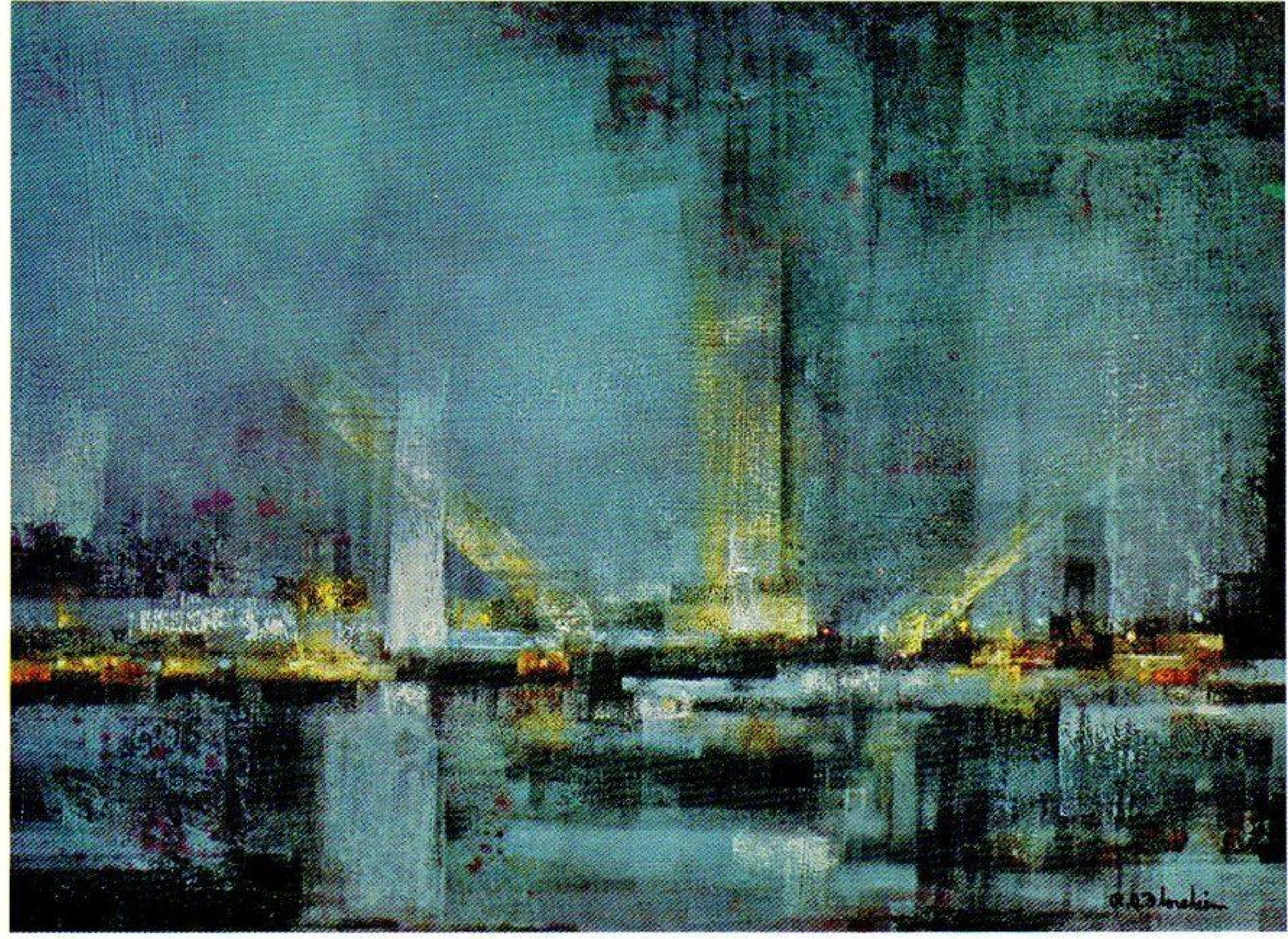
Usos

Enquanto você não adquirir alguma prática na utilização da frotagem, os padrões criados serão imprevisíveis. Portanto, convém testar o método numa área de pintura ampla, onde a precisão não seja importante. Experimente usá-la numa obra abstrata ou semi-abstrata, pois nesse caso a variação de textura da superfície acrescentará maior interesse visual. Outra possibilidade é usá-la como parte de uma pintura mais convencional, descrevendo textura de paredes, cimento, pedras, madeira e até roupas. Ou então, simplesmente para preencher um primeiro plano vazio.

Os diversos métodos

Há várias maneiras de realizar a frotagem (veja página ao lado). Lembre-se sempre de usar tinta bem espessa, acrescentando apenas um pouco de preparado. Em geral, quanto mais espessa for a consistência da tinta, mais pesada e saliente será a textura produzida.

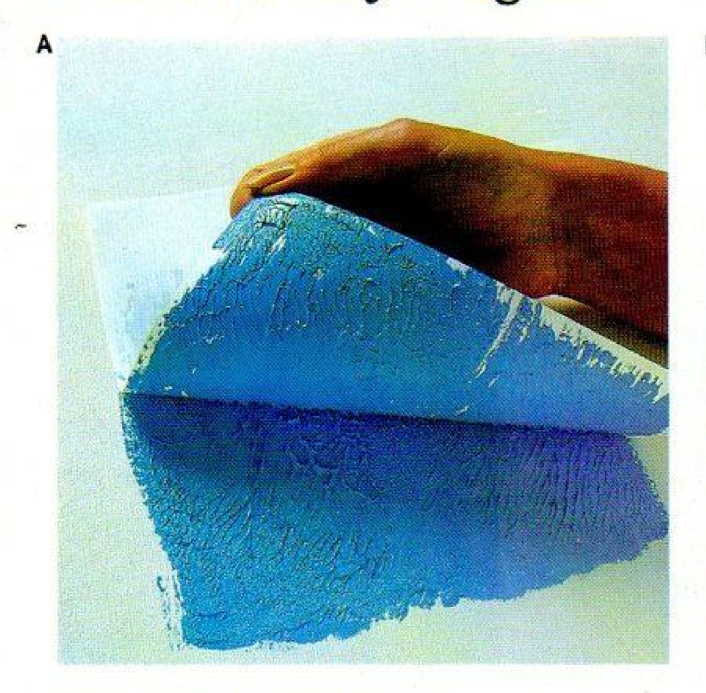
Abaixo: Iluminações, *de Richard Florsheim, óleo, 45 x 60 cm. O artista recorreu ao enxugado para remover a tinta em determinadas áreas. Com isso, suavizou as formas e cores, acentuando o aspecto nebuloso do perfil da cidade e seus reflexos noturnos. Note também como o fundo branco aparece em alguns lugares.*



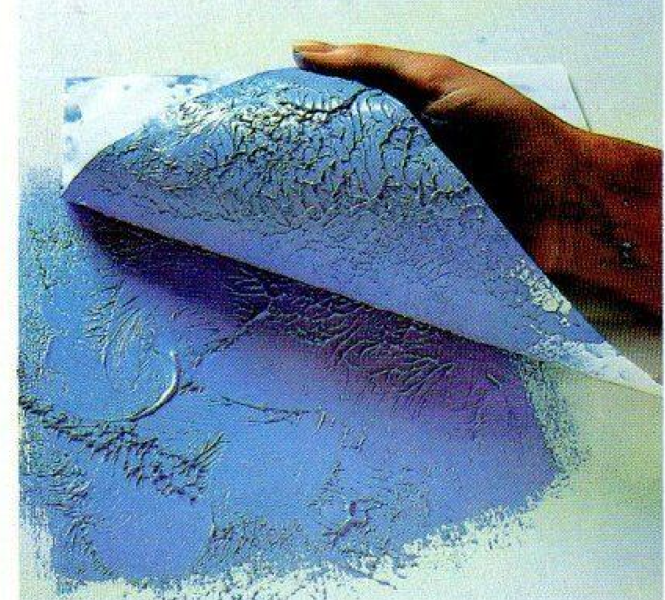
Coleção de Edgar Roedelheimer. Cortesia Time Inc.

Métodos de frotagem

A



B

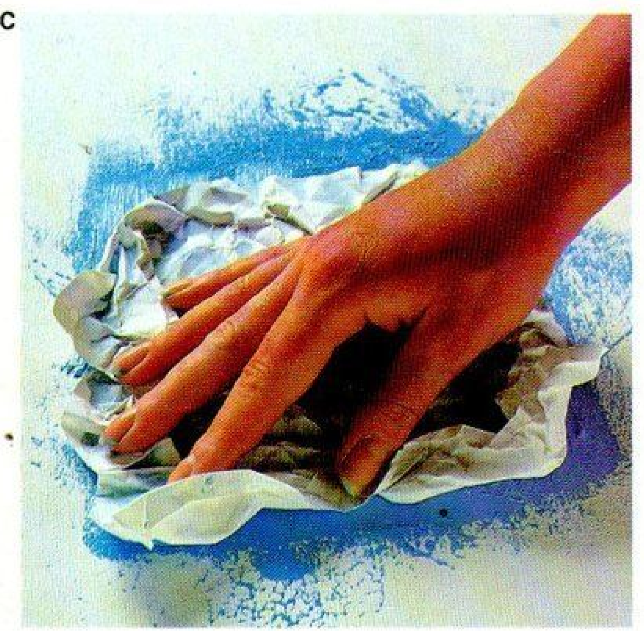


FROTAGEM COM PAPEL PLANO

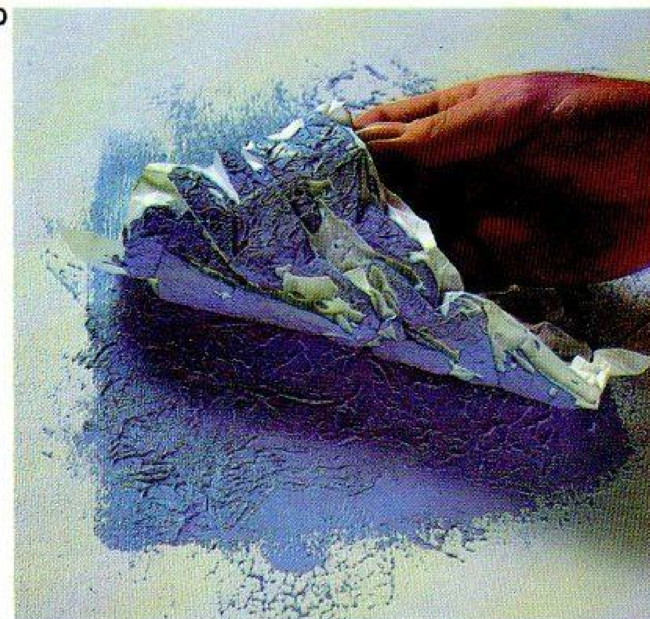
A. Aplique uma cor rica, cremosa, sobre uma parte da tela. Coloque uma folha de papel não absorvente sobre a mancha. Pressione delicadamente o papel sobre a tinta e retire-o. Note a textura irregular que se formou.

B. Se quiser alterar a textura e produzir padrões mais variados, recoloque o papel num lugar diferente. Você pode movimentar o papel sobre a tela ou esfregá-lo. Os resultados são imprevisíveis — só a prática constante lhe permitirá produzir texturas determinadas.

C



D



FROTAGEM COM PAPEL AMASSADO

C. Aplique uma mancha de tinta espessa, como no caso anterior. Em seguida, amasse uma folha de papel não absorvente, fazendo uma bola; desamasse-a um pouco e pressione-a sobre a tinta úmida.

D. Retire cuidadosamente o papel. O tipo de textura que você cria é ligeiramente diferente do obtido com papel plano, mas é, do mesmo modo, imprevisível.



Controle das gradações



Para pintar efeitos de luz, é fundamental aprender a trabalhar gradações. Define-se gradação como mudança lenta e sucessiva de um tom ou cor para outro, que se obtém esmaecendo a luz na sombra ou alterando as condições de iluminação. Fonte de fascinação para os pintores através dos séculos, a gradação foi usada com requinte por grandes mestres do passado, como os holandeses Rembrandt van Rijn e Jan Vermeer, entre outros.

Costuma ocorrer gradação sempre que há uma transição paulatina entre áreas de luz e sombra. É mais fácil percebê-la no céu, no ponto em que a luz atravessa uma parede, nos tons de pele de um retrato com iluminação lateral. A reprodução de sua sutileza sobre a tela requer grande habilidade, que o conhecimento de algumas técnicas pode ajudá-lo a conquistar.

Mudanças tonais

Em primeiro lugar, você precisa controlar os tons das misturas de cores.

Às vezes, é necessário trabalhar com transições de tons muito escuros para muito claros. Foi o que ocorreu com David A. Leffel, ao elaborar o quadro da página seguinte. Suas gradações são tão suaves e discretas que só comparando as áreas isoladamente você consegue detectar a diferença de tons.

Outras vezes, deve-se graduar as cores numa variedade tonal bem estreita, o que se consegue controlando as cores das misturas e as pinceladas.

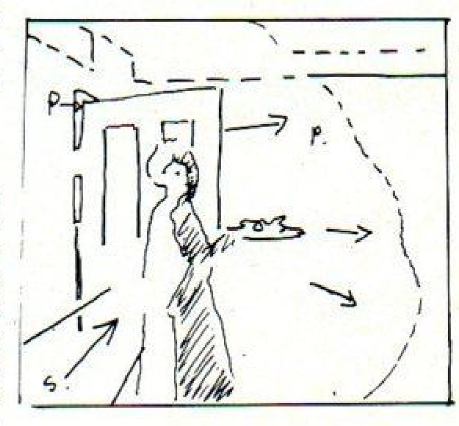
É preciso também observar as mudanças de temperatura. Se a fonte de luz é quente, as sombras são frias, e vice-versa. Portanto, lembre-se de ajustar sua mistura a essas variáveis, como fez Jane Corsellis na pintura à esquerda.

À esquerda: À luz noturna, *de Jane Corsellis, óleo sobre tela, 114 x 127 cm. À medida que percorre a parede, vindo de trás da porta, a luz muda de quente para fria. A artista criou misturas específicas para cada mudança de cor e aplicou a mistura mais clara sempre após a mais escura.*

Coleção R. Slater

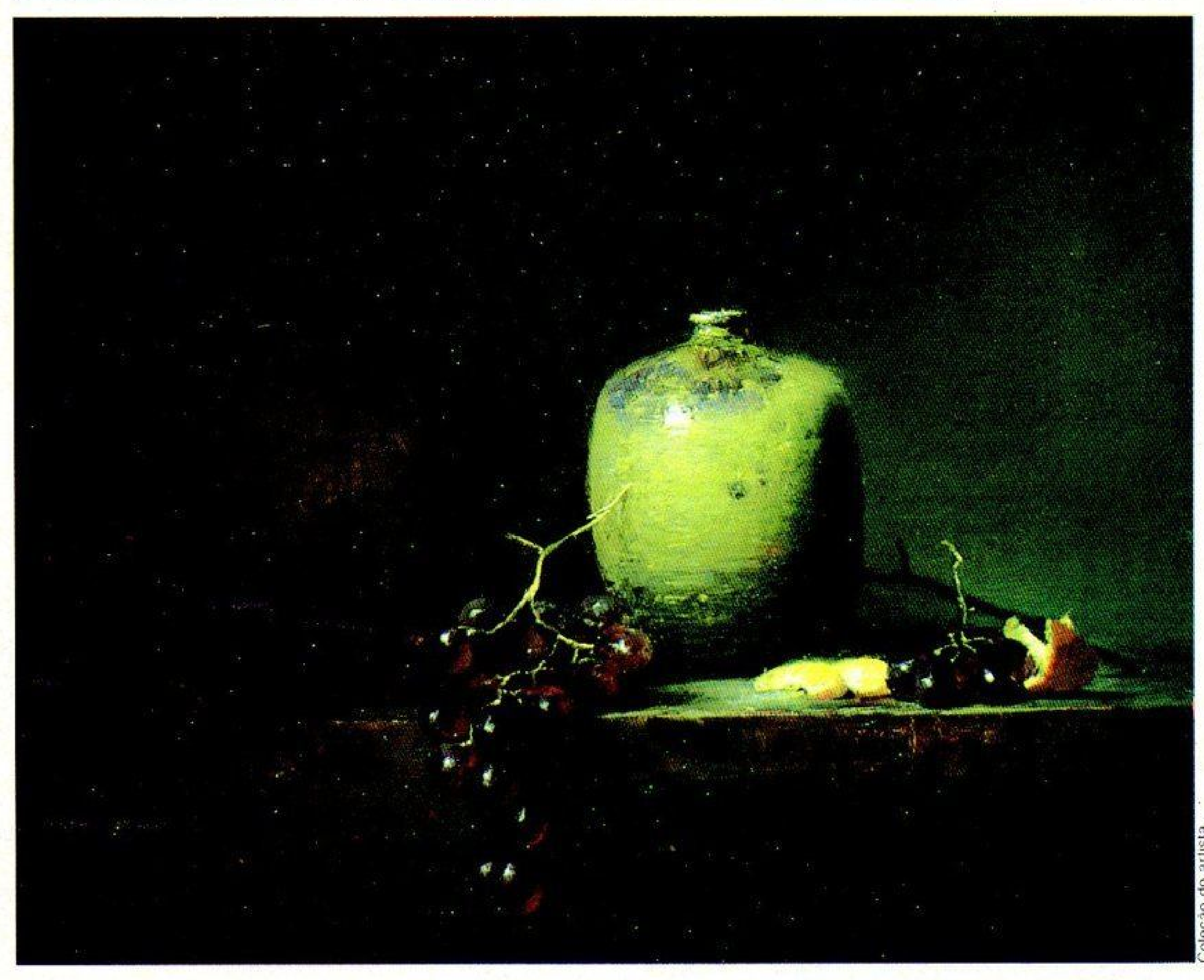
NÃO TENTE CORRIGIR

Depois de terminar uma gradação, não a trabalhe mais, a não ser para fazer pequenos retoques. Se você a elaborar muito, poderá estragar as mudanças de tom e cor. Lembre-se de que sempre é melhor fazer nova gradação do que tentar corrigir uma que saiu errada.



AS FONTES DE LUZ

Ao analisar as gradações, observe cuidadosamente de onde vem a luz. Para facilitar o trabalho, trace um pequeno diagrama da composição, indicando a fonte e a direção da luz. O diagrama acima é uma análise que a artista Jane Corsellis fez de sua tela *À luz noturna*, vista à esquerda. A luz mais forte vem de trás da porta, ilumina a parede e empalidece gradualmente em direção à sombra. Mas uma fonte secundária — o abajur, à esquerda da porta — introduz uma segunda gradação, tornando mais complexo o padrão geral.



Coleção do artista

Acima: Gradações de alaranjado, *de David A. Leffel, óleo, 35,5 x 40,6 cm. Note a gradação delicada dos escuros da esquerda para a área clara da direita. É preciso ter habilidade para captar variações tão pequenas no tom escuro, sem "escurecer" os claros.*

Coleção da Metropolitan Life Insurance Company, Nova Iorque

MISTURA DE TINTAS
Tenha o cuidado de preparar quantidades suficientes de cada mistura para as gradações, pois você terá de ser generoso ao aplicar a cor. Experimente misturar a tinta com uma espátula de paleta, juntando solvente bastante para que a mistura flua com facilidade ao aplicá-la sobre a tela.

☆ USE DIVERSOS PINCÉIS
É melhor pegar um pincel limpo para cada cor nova do que limpar o mesmo pincel várias vezes. Assim, você terá um conjunto de pincéis prontos para serem usados, caso precise retocar a gradação.

Para fazer uma gradação

Analise cuidadosamente as cores da gradação, dividindo as mudanças em, por exemplo, três ou quatro etapas, e prepare uma mistura diferente para cada etapa.

Comece a reproduzir a gradação a partir do tom mais escuro, pintando-o com o maior pincel possível. Aplique este tom bem além do ponto em que você quer que a cor fique mais clara: assim você terá bastante tinta sobre a tela para combiná-la com a mistura seguinte.

Pegue a próxima cor com um pincel limpo e passe-a sobre a tinta enquanto ela estiver ainda úmida, fundindo os tons gradativamente, de um para outro. Repita o processo para cada mistura sucessiva.

Traços em ziguezague

A melhor maneira de obter uma gradação suave é movimentando o pincel em ziguezague. Trabalhando dessa maneira, você automaticamente puxa a tinta clara para a escura e vice-versa, fazendo os tons encaixarem-se como se fossem os dentes de um zíper ao ser fechado.

Faça as pinceladas sempre no mesmo comprimento e com igual pressão em toda a área, para que as mudanças de cor sejam uniformes e gradativas. Lembre-se de manter o pincel totalmente carregado. Com isso você terá sempre tinta suficiente sobre a tela e as misturas poderão fundir-se com suavidade, sem deixar contornos marcados.

Pinceladas horizontais

Gradações mais pronunciadas podem ser feitas com pinceladas horizontais paralelas sobre a superfície úmida. Aplique sobre toda a área pinceladas longas, misturando a cor nova com a anterior, nas bordas.

As pinceladas horizontais podem produzir uma área ligeiramente estriada. Se isso acontecer, use um pincel misturador grande em forma de leque, ou um pincel misto de marta, para suavizar as marcas. Tome cuidado, porém, para não misturar demais, pois poderá tornar a pintura forçada e sem vida.

Esta técnica é particularmente indicada para pintar céus, onde as mudanças de cor costumam ocorrer em faixas ao longo do horizonte. Veja como o artista George Wexler a utilizou bem na paisagem abaixo, produzindo uma série de gradações e criando uma mudança completa na cor, que vai do azul, no zênite, até o laranja-pálido, no horizonte.

Abaixo: Vista da fazenda Mohonk, *de George Wexler, óleo sobre tela, 102 x 127 cm. O céu apresenta uma série de gradações de cores que ocupam metade do círculo cromático — desde o azul profundo até o laranja-pálido.*

GRADAÇÕES DE RETRATOS

As gradações de um retrato geralmente se localizam em torno das faces ou sob o queixo.

Nas faces, é melhor fazer as pinceladas acompanharem a forma, misturando-se nas bordas. Já no pescoço, você pode aplicar as pinceladas em ziguezague.

Em qualquer dos casos, trabalhe com pincéis pequenos e aplique a tinta com confiança, depois de testar a cor numa pequena amostra.



Correção de pinturas

SOLVENTES MAIS FORTES
Em vez de terebintina ou essência de petróleo, você pode usar acetona como solvente. Mas lembre-se de aplicá-la com menor pressão, pois, sendo mais forte que os solventes usuais, pode acabar dissolvendo também a base, além das camadas superiores.

Evite usar removedores de tinta: a maioria deles contém parafina, que pode ficar embebida na tela.

TELAS DE SEGUNDA MÃO
As telas já usadas servem apenas para exercício. Não tente aproveitá-las para trabalhos definitivos, pois o "fantasma" da pintura anterior tende a permanecer e pode tornar-se visível depois de muitos anos.

Esse efeito, conhecido como *pentimento*, deve-se ao fato de a tinta a óleo tornar-se mais transparente com o passar do tempo, fazendo as camadas subjacentes tornarem-se visíveis.

Muitas vezes você só percebe que há algo de errado com sua pintura depois de ter completado boa parte dela. Ao constatar, por exemplo, que o equilíbrio de cores ou a composição não surtiram o efeito desejado, talvez seu primeiro impulso seja inutilizar a tela. No entanto, como veremos a seguir, existem muitas maneiras de "salvar" uma pintura.

Correções na composição

Se a pintura ainda estiver úmida e você quiser manter a composição básica, introduzindo apenas umas poucas modificações (veja à direita), raspe a cor com uma espátula de paleta; se a modificação tiver de ser mais drástica, o melhor é dissolver a tinta completamente com solvente (veja explicação na página 78).

Quando a pintura já está seca, a única maneira de corrigi-la é remover a tinta com lixa ou palha de aço (veja descrição detalhada do processo na página 79).

A pintura de base constitui uma exceção: ela conta com um procedimento especial, descrito abaixo.

Submersão

Ao pintar em camadas, após cada veladura ou cor esfumada, você precisa esperar a pintura secar, antes de prosseguir.

Às vezes, porém, a cor seca fica embaçada — ou "submerge", para usar o termo correto. Para combater a submersão, que pode ter como causa a alta capacidade de absorção da base ou uma evaporação excessiva da tinta, esfregue a tela seca com um pano macio umedecido com um pouco de óleo de linhaça ou outro preparado que você esteja usando, a fim de adequar a base à recepção de outra camada. Aplicar uma fina camada de verniz de retoque sobre a cor submersa dá resultados semelhantes.

Reutilização da tela

Se você acha impossível reaproveitar a pintura, mas não quer perder a tela, o melhor é remover por completo a pintura e a base. Para isso, deixe a tela de molho de um dia para o outro na água, e raspe a tinta umedecida (não use removedor de tinta, pois aplicado numa área extensa de tela ele pode estragá-la). Antes de começar nova pintura, cubra a tela com uma camada de primer.

CORREÇÃO DA PINTURA DE BASE



PINTURA DE BASE ERRADA
O detalhe acima, que mostra os olhos e o nariz de uma pessoa, é da pintura de base de um retrato feito com terre-verte bem diluído sobre tela branca. O problema é que a sombra embaixo do nariz saiu errada e precisa ser corrigida. Comece a correção assim que a tinta secar.



PINTE POR CIMA DO ERRO
Primeiro cubra o pedaço que saiu errado com a mesma cor da base, mas bem rala. (Aqui foi aplicado primer branco para combinar com a tela: se o fundo for colorido, use a mesma cor.) Deixe que as bordas da área pintada se misturem gradativamente com a cor do fundo.



Paul Osborne

CONSERVE O NARIZ
Espere que a área a ser corrigida seque, antes de pintar sobre ela — caso contrário a correção não ficará boa. Modele novamente o nariz, usando a cor original de base e deixando a tinta rala. Quando estiver seca, comece a pintar, confiante de que seus tons estão corretos.

Raspagem



REMOÇÃO DA TINTA
Nos lugares em que não há grandes erros na sua pintura, mas você sente que ela deve ser reavivada, tente raspar a cor úmida com uma espátula de paleta. Na tela ao lado, as flores não apresentam suficiente contraste entre claros e escuros; além disso, o buquê está arrumado certinho demais e ficaria melhor se fosse pintado de maneira um pouco mais expressiva.

A solução está em raspar o vaso e as flores com o lado de uma espátula de paleta, até remover a maior parte da tinta. Isso deixa à mostra a textura da tela, mas ainda mantém visível uma imagem "fantasma" das flores.



REELABORAÇÃO DA PINTURA
Trabalhe diretamente sobre a pintura original, introduzindo todas as modificações que você acha necessárias para melhorar a composição. Neste caso, o artista reforçou os escuros e deixou que as flores se espalhassem no vaso de uma maneira mais interessante.

Ao aplicar a tinta fresca, o fundo raspado deve ter exatamente a mesma textura que a tela limpa sobre a qual você começou a pintar. O desenho "fantasma" das flores. composição — e particularmente do vaso — servirá como guia para uma nova pintura.

Ao refazer o trabalho, todos os traços da composição original devem desaparecer sob a tinta nova.

Reelaboração de uma pintura seca



ANÁLISE DOS ERROS
Se você só constatar que a composição não deu certo após a fase de desenho, terá de remover a tinta com solvente, que possibilita tirar mais cor do que uma espátula de paleta.

Na pintura ao lado, o jarro virado para fora desvia o olhar do ponto focal central, e os dois recipientes menores também precisam ser recolocados em posição mais favorável.

REMOÇÃO DA TINTA
Pegue um pano limpo, sem fiapos, e embeba-o com terebintina ou essência de petróleo. Esfregue-o delicadamente sobre a tela, até fazer desaparecer os três objetos que precisam ser alterados. Não se preocupe se ficarem pequenos vestígios da cor original: eles poderão ser facilmente recobertos na etapa seguinte.





REELABORAÇÃO DA PINTURA
Trace a nova composição com um pincel de cerdas, usando cor fluida diluída com bastante terebintina.

Depois disso continue o trabalho pintando *alla prima* — não tenha receio: a composição original não voltará a aparecer sobre a tela.

Remoção da tinta com solvente



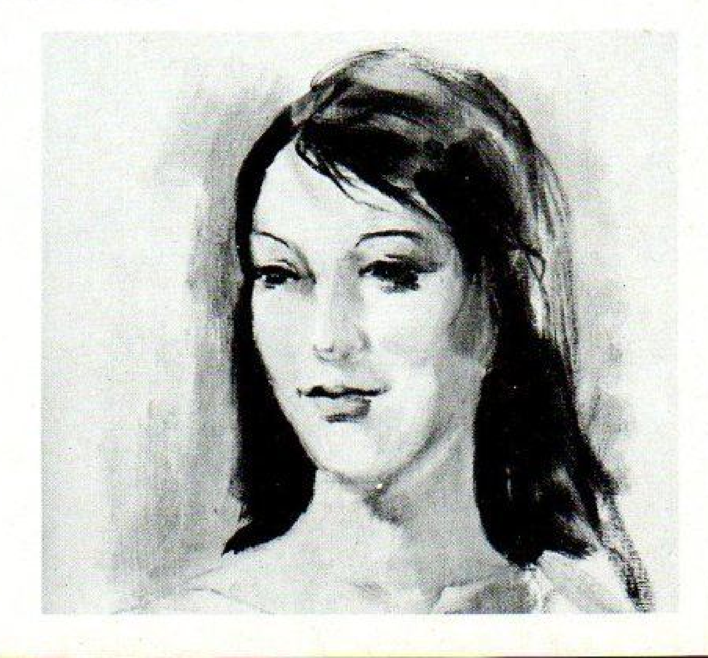
ANÁLISE DOS ERROS
Este retrato está pálido demais e as feições foram mal modeladas. Como a pintura secou completamente, é tarde demais para raspá-la ou remover a tinta com solvente — nenhum desses métodos removerá com eficiência a tinta já seca.

REMOÇÃO DA TINTA
Esfregue uma lixa fina ou uma palha de aço sobre a tela, para remover as pinceladas mais proeminentes. As principais linhas e tons da pintura original continuarão visíveis, porém mais claras e mais suaves.

Em seguida, molhe um pano com um pouco de preparado de óleo e terebintina e umedeça a superfície da tela, com movimentos amplos.

O NOVO RETRATO
Agora você pode começar a pintar de novo o retrato, desta vez modelando as feições corretamente.

Note como, após lixar a tela, sua superfície ficou mais áspera e, portanto, receptiva às pinceladas frescas. Ao mesmo tempo, ao umedecer a superfície com preparado, você cria uma textura de pintura molhada, permitindo que as cores se misturem suavemente umas com as outras.



Contornos

TENDÊNCIAS DOS CONTORNOS

Os artistas concordam em que uma combinação de contornos suaves e fortes é esteticamente eficiente. Mas as idéias sobre qual seria o melhor tratamento a ser dado aos contornos têm variado radicalmente, acompanhando as mudanças de tendências nas artes. Os mestres do início do Renascimento e os artistas do começo do século XX preferiam, por exemplo, um estilo em que predominassem os contornos fortes, enquanto os pintores do fim do Renascimento e os impressionistas optaram pelos mais suaves.

Devido a essas tendências, talvez seja útil estudar os diferentes estilos de pintura, detendo-se no tratamento contrastante de contornos e em como eles podem transformar a atmosfera e o impacto de uma pintura.

Quanto maior sua experiência com pintura, mais atenção você presta aos contornos que definem os objetos e separam um elemento de outro. É importante aprender a trabalhar esses contornos, pois eles transmitem, com eficiência, a ilusão da forma tridimensional sobre a superfície da tela.

No esforço de seguir corretamente o contorno, os principiantes acabam produzindo trabalhos sem vida. Aprenda a fazer contornos que variem entre fortes e suaves para dar maior impacto a suas pinturas.

Como funcionam os contornos

Na maioria das vezes, os contornos fortes implicam divisão entre objetos e por isso são usados para distinguir claramente dois elementos separados, como o motivo contra o fundo. Também há contornos fortes em objetos de textura lisa ou em bordas iluminadas. Um contorno suave, ao contrário, implica proximidade e unidade.

Crie contornos suaves

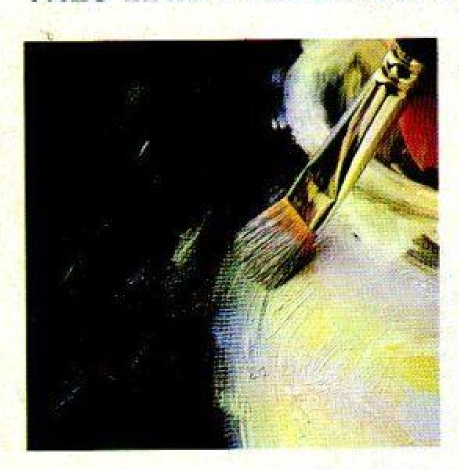
Como regra geral, faça os contornos mais suaves do que são na realidade; isso ajuda a criar uma pintura mais unificada. A maneira mais fácil é misturar as duas cores adjacentes molhado-no-molhado (ver abaixo). Use um pincel macio de pêlos longos ou seu dedo, passando-o sobre todo o contorno, para fundir a tinta. Esta técnica dá melhores resultados quando se aplica a cor mais pálida sobre a mais escura (é mais fácil aplicar uma cor clara sobre uma escura); mas é bom experimentar, antes, os efeitos no bloco de esboços.

Contornos interrompidos

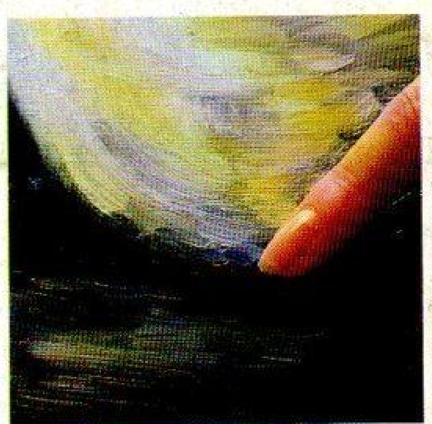
Em lugar de um contorno suave, às vezes é melhor fazer um contorno interrompido — uma escolha particularmente adequada para o contorno

À direita: Cravos em estanho, *de David A. Leffel, óleo sobre tela, 30,5 x 35,5 cm, detalhe. O jogo de contornos fortes e suaves é essencial: a maioria das flores foi esfumada com suavidade sobre a cor ainda molhada do fundo. Há a exceção de duas flores logo acima do vaso, que têm contornos mais fortes e mais definidos, o que as projeta para a frente.*

TRÊS MANEIRAS DE SUAVIZAR OS CONTORNOS







Martin Spanyol. Foto: John Suett

UM CONTORNO SUAVE

A sobreposição de cores produz uma superfície texturizada que faz o contorno parecer mais suave.

Depois que as primeiras camadas ficarem secas ou pegajosas, combine outra mistura com a original. Puxe a tinta bem seca sobre o contorno usando um pincel filbert.

ESFUME COM O PINCEL

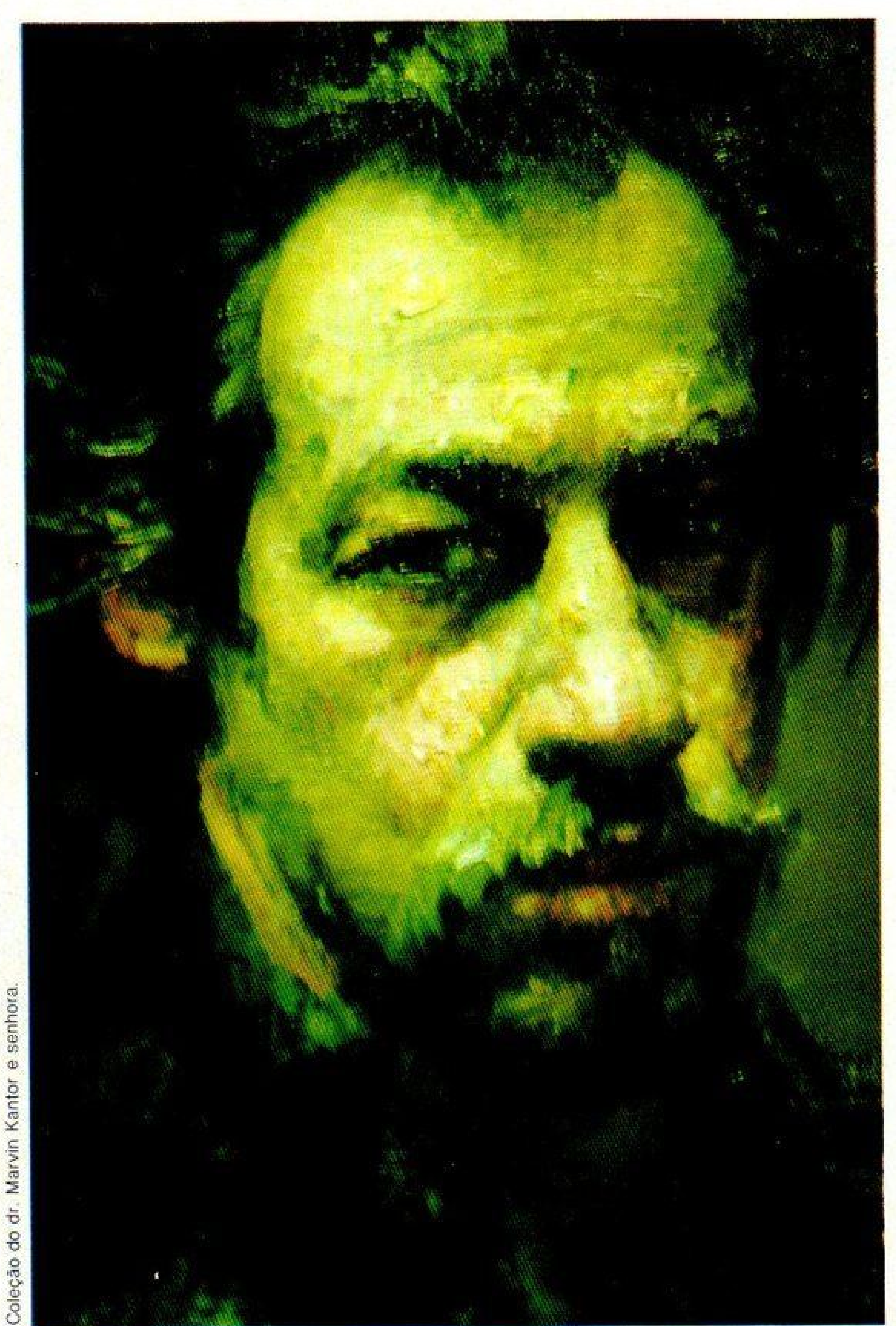
A maneira mais comum é esfumar um contorno com um pincel macio.

Termine o motivo ao fundo. Com a tinta ainda molhada, passe o pincel sobre o contorno, abrindo as cerdas. Para obter melhores resultados, trabalhe sempre com a cor mais clara sobre a mais escura.

ESFUME COM O DEDO

Para conseguir uma marca mais lisa, passe o dedo sobre o contorno da mesma maneira que faria com o pincel ou trabalhe com batidas curtas, como se mostra acima. Isso quebra o contorno, suavizando-o ainda mais. Lembre-se sempre de passar o claro sobre o escuro.





Coleção do dr. Marvin Kantor e senhora.

Acima: Auto-retrato, *de David A. Leffel, óleo sobre tela, 61 x 51 cm. A habilidade do artista na manipulação do pincel manifesta-se nos contornos deste auto-retrato: note como a linha da sombra na face direita é enfatizada por uma fina faixa de luz no lugar em que ela se encontra com o fundo. Examinando com maior atenção, você verá uma diferença no tratamento do cabelo em torno do rosto, comparado com os contornos externos.*

do cabelo num retrato, por exemplo, pois evita que ele pareça "colocado". Para executar essa técnica, trabalhe separadamente cada uma das partes com pinceladas curtas e diagonais que se afastam da borda.

Para conseguir um efeito mais textural, espere a pintura secar, ou ficar pegajosa, e passe tinta seca sobre os contornos, como no primeiro exemplo abaixo. Um ótimo elemento para receber este tipo de tratamento é o cabelo, por ter uma textura naturalmente macia.

Não se preocupe se seus contornos parecem sumir ou demoram muito para se misturarem ao fundo; estes "erros" dão maior variedade visual a uma pintura e, se bem-feitos, ficam bastante naturais.

A impressão de espaço

Crie uma impressão de espaço, planejando cuidadosamente o arranjo de contornos fortes e suaves na composição.

Deixe os contornos fortes para o primeiro plano, onde se exige maior nitidez. Para indicar os objetos mais distantes, suavize gradualmente seus contornos. Se estiver pintando uma paisagem, por exemplo, contrastes fortes no fundo ficarão deslocados e prejudicarão a ilusão de profundidade.

Contraste

Ao planejar relações espaciais dentro de uma composição, preocupe-se com o efeito de contraste: aumentando o contraste de claro e escuro num contorno, você imediatamente cria uma sensação mais forte de profundidade e espaço. Na prática, isso significa que a margem entre uma superfície escura e um fundo mais claro assemelha-se a um halo; da mesma forma, uma superfície clara é contornada por uma linha ligeiramente mais escura — comprove isso observando um objeto escuro e um claro contra um fundo de cor neutra.

Enfatize as diferenças entre o contorno de um objeto na sombra e de outro na luz — explorando, assim, o efeito de "halo" em todas as suas possibilidades. O resultado será uma pintura com uma forte impressão de tridimensionalidade.

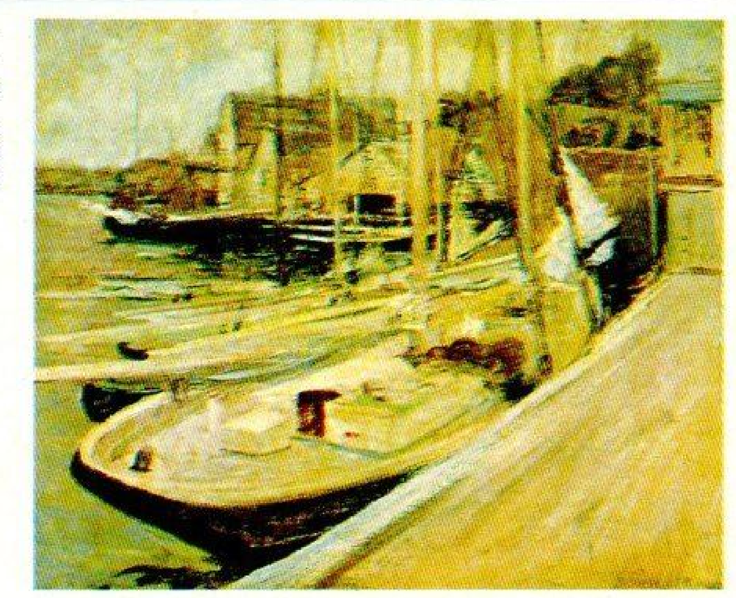
Pontos focais

Para transformar qualquer objeto ou área em ponto focal, faça um contorno mais forte, que tem o efeito de trazê-lo para mais perto. (Ao olhar para um quadro, seus olhos são imediatamente atraídos pelo objeto mais nítido e mais claro.) Esse aspecto está exemplificado em *Cravos em estanho,* na página anterior. Note que as duas flores mais próximas foram pintadas com contornos fortes, em contraste com o resto das flores no vaso.

Harmonia

Se você procura uma atmosfera de calma e intimidade, recorra aos contornos suaves. Em naturezas-mortas e retratos, por exemplo, aproxime o

motivo do fundo, para criar uma sensação de unidade. Use contornos suaves para borrar a divisão entre os dois elementos. No retrato à esquerda, por exemplo, note como o artista exagera a maciez do cabelo, para que ele se misture com o fundo.



À direita: Barcos de pesca em Gloucester, *de John Henry Twatchtman, óleo sobre tela, 64 x 77 cm.*
Detalhe abaixo: *Os contornos — trabalhados sem detalhamento — foram criados puxando-se a tinta seca com a borda do pincel. A suavidade geral desses contornos é que dá unidade à pintura.*

National Museum of American Art, doação de William T. Evans

O impasto na pintura

☆ **COMO ENGROSSAR A TINTA**
Se sua tinta a óleo estiver pouco espessa para ser usada diretamente do tubo, coloque-a antes sobre um papel absorvente. Deixe ficar por algum tempo, para que o excesso de óleo seja absorvido e a tinta fique mais fácil de manipular.

DE REMBRANDT...
No século XVII, Rembrandt, Rubens e Velázquez estavam entre os primeiros pintores a utilizarem o impasto. Pintavam as sombras com veladuras, fazendo-as recuar, e com tinta espessa as áreas luminosas, de modo que estas, captando o máximo de luz, ficavam mais acentuadas.

...A VAN GOGH
O pintor holandês do século XIX Vincent Van Gogh talvez seja o expoente mais conhecido da técnica do impasto. A textura espessa e as pinceladas em espiral são aspectos característicos de seu estilo de pintura, dramático e altamente expressivo.

Chama-se impasto a aplicação, em grande quantidade, de tinta espessa sobre a tela, de modo a criar uma textura áspera e irregular. Ao contrário da veladura — a aplicação metódica de camadas de tinta finas e transparentes —, o impasto implica o uso livre, direto e arrojado da tinta em grossas camadas. Trata-se de uma técnica que exige segurança, adequada aos artistas que apreciam as qualidades texturais e expressivas.

Esse capítulo explica de que modo a utilização do impasto pode ampliar sua experiência artística.

Pintura direta

Em geral, o impasto associa-se à pintura direta, ou *alla prima,* onde se executa o quadro numa única sessão, sem pintura de base preliminar, e se procura captar a essência de uma cena.

Nora Speyer adotou essa abordagem em sua pintura *Nissas* (na página ao lado). Ela aplicou sobre a tela espessas camadas de tinta não diluída, esculpida depois com um pincel e uma espátula para enfatizar suas qualidades texturais. Como resultado, produziu uma pintura fortemente tátil, que realça o aspecto rústico das árvores retorcidas e nodosas.

Efeito tridimensional

Como as áreas finas e transparentes parecem recuar, ao mesmo tempo que as texturas grossas e ásperas parecem avançar, a combinação de camadas finas e grossas de tinta produz um efeito de tridimensionalidade. Você pode raspar algumas camadas grossas para revelar partes das primeiras pinturas, o que lhe permitirá obter grande variedade de matizes de cor.

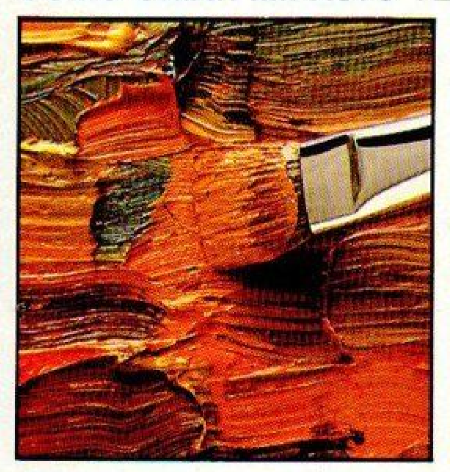
Centro de interesse

Carregue no impasto no ponto que atua como centro de interesse. O impasto rompe com a superfície da tela, valorizando-a, enquanto aviva uma cor ou uma área inexpressiva.

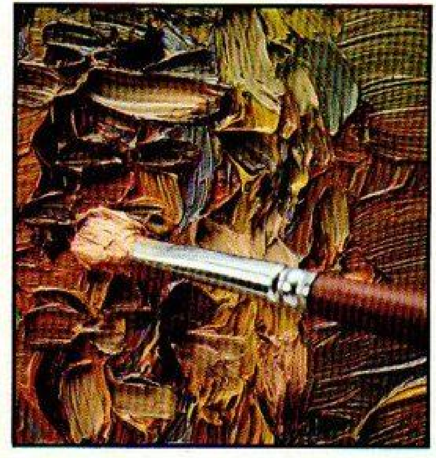
Mantenha o frescor

Uma pintura executada com a técnica do impasto parece livre e espontânea, mas, na realidade, requer um cuidadoso planejamento. Assim como uma cor perde sua vitalidade ao ser misturada em demasia na paleta, também perde seu frescor quando a tinta é manipulada em demasia sobre a tela. Por isso é fundamental decidir antes a posição, direção e espessura de cada pincelada. Verifique se o pincel está bem carregado de tinta e evite retoques depois da aplicação.

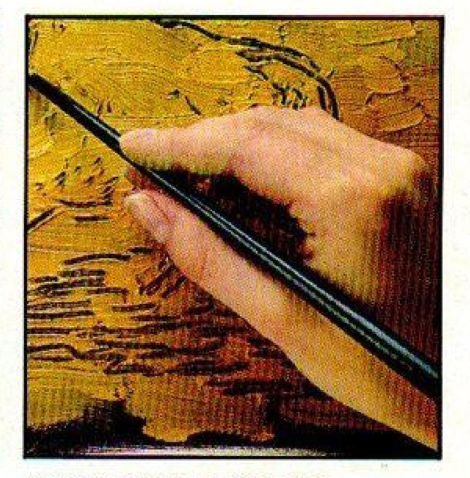
COMO CRIAR IMPASTO TEXTURIZADO



APLIQUE UMA CAMADA GROSSA
Para criar um impasto texturizado, é preciso aplicar uma camada grossa de tinta sobre a tela. Use pincel de cerdas grande e chato e faça pinceladas curtas e largas, numa única direção, procurando mantê-las individualmente distintas, tanto na forma como no tom.



FORME O IMPASTO
Agora você está preparado para formar o impasto texturizado sobre a camada grossa de tinta. Desta vez, use pincel de cerdas chato, bem menor. Carregue-o com porções grossas de cores diferentes e faça pinceladas mais curtas e profundas, em todas as direções.



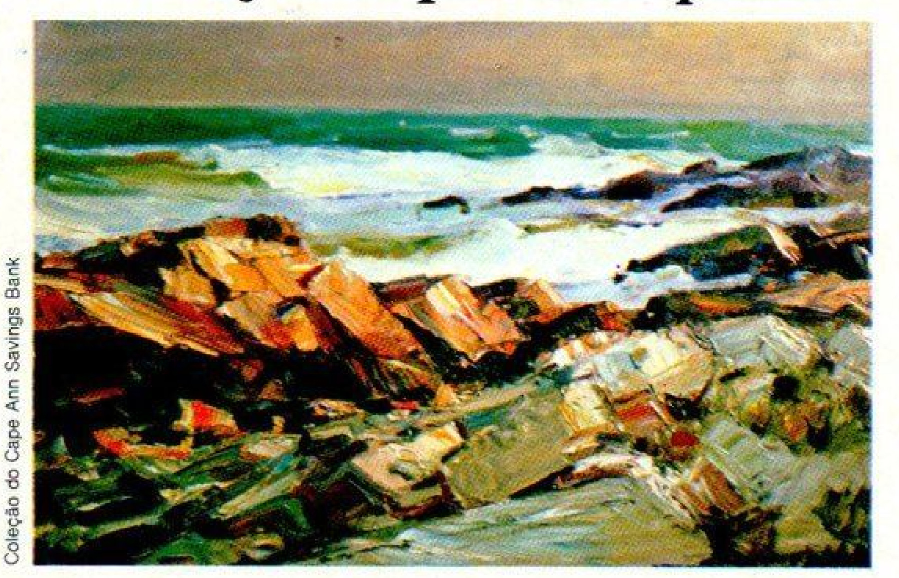
RASPE PARA PRODUZIR AS FORMAS
Outra maneira de criar texturas em tinta espessa é a raspagem. No exemplo usou-se um cabo de pincel para raspar uma linha fina, com a tinta ainda fresca. Com um objeto duro, como lápis ou espátula, criam-se marcas mais largas. Esta técnica é conhecida como sgraffito.



Cortesia da Gross McCleaf Gallery

Acima: Nissas, *de Nora Speyer, óleo sobre tela, 152 x 127 cm. A artista utilizou o impasto por sua qualidade tátil e para enfatizar as texturas da natureza.*

Combinação de pincel e espátula



Coleção do Cape Ann Savings Bank

Esta pintura de um litoral rochoso demonstra como pinceladas e marcas produzidas com espátula podem ser combinadas para criar o efeito de tridimensionalidade no trabalho de impasto (veja detalhe abaixo). As formas menores e mais distantes foram produzidas com pincel, enquanto as grandes pedras do primeiro plano receberam ênfase com um trabalho de espátula, na técnica do impasto.

Use a parte de baixo da espátula para fazer as marcas das formas angulares e incline-a lateralmente para as marcas mais fortes. Faça as marcas menores com a ponta.

À esquerda: A praia do fundo, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 51 x 76 cm.*

Para as pedras distantes, aplique tinta rala com um pincel. A textura da tela aparecerá e as pedras darão a impressão de estar recuadas.

Para fazer as pedras do primeiro plano parecerem mais próximas e mais distintas, aplique a tinta com uma espátula.

Use mais uma vez o pincel para mostrar as reentrâncias escuras e os tufos de capim e galhos que recuam para o fundo.

Com uma espátula misture parcialmente diferentes cores sobre a tela, sugerindo assim as cores nas pedras.

O impasto pode ser feito com a espátula, o pincel ou uma combinação de ambos. Sua escolha dependerá apenas do resultado que pretende obter.

O uso do pincel

As pinceladas dão harmonia e sentido ao seu trabalho. As pinturas vibrantes de Van Gogh, produzidas com pinceladas em espiral, são um exemplo clássico desse tratamento.

O uso da espátula

A espátula produz marcas mais rígidas, que podem acentuar os diferentes planos do motivo, ou criar um efeito de volume quase escultural. Esse efeito está claramente exemplificado nas pedras do primeiro plano da pintura de Emile Gruppé (à esquerda) e no retrato de Alexander Yow (à direita).

A espátula também reduz as possibilidades de mistura das cores, permitindo uma aplicação de pigmento mais espessa do que seria possível com o pincel.

Retratos esculpidos

No retrato à direita, o impasto foi aplicado com espátula, a fim de se obter cores distintas que isolam e determinam os diferentes planos do rosto — expressando seu volume em vez de descrever a cor e a natureza do cabelo e da pele.

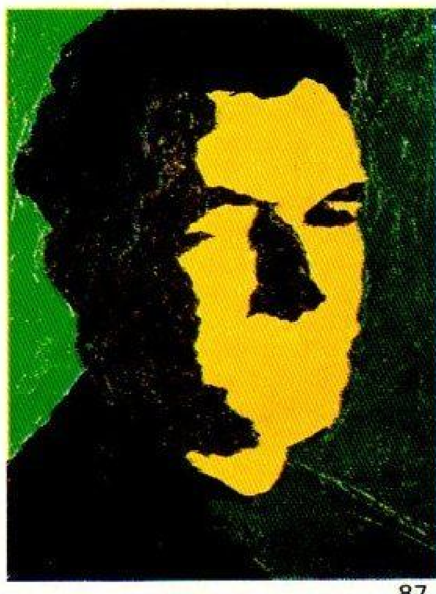
Pinta-se o retrato diretamente sobre a tela, com pouca ou nenhuma pintura de base e uma grande quantidade de marcas. Ao todo, há aproximadamente cinqüenta blocos de cores.

Para esse tratamento, faça primeiro a iluminação incidir lateralmente, de modo que uma metade da cabeça receba iluminação e a outra mergulhe na sombra. Em seguida, procure os tons claros e escuros da pele, cabelo, roupa e fundo. Misture as cores apropriadas, de maneira a permitir a aplicação dos tons como blocos de cores separados, que descrevem tanto os planos da área iluminada do modelo quanto os da escura.

Enquanto estiver trabalhando, note a posição, o tamanho e a cor de cada um dos blocos de cor, sem receio de expressá-los com grossas camadas de tinta. O resultado será uma pintura com uma forma quase escultural.

Alexander J. Yow

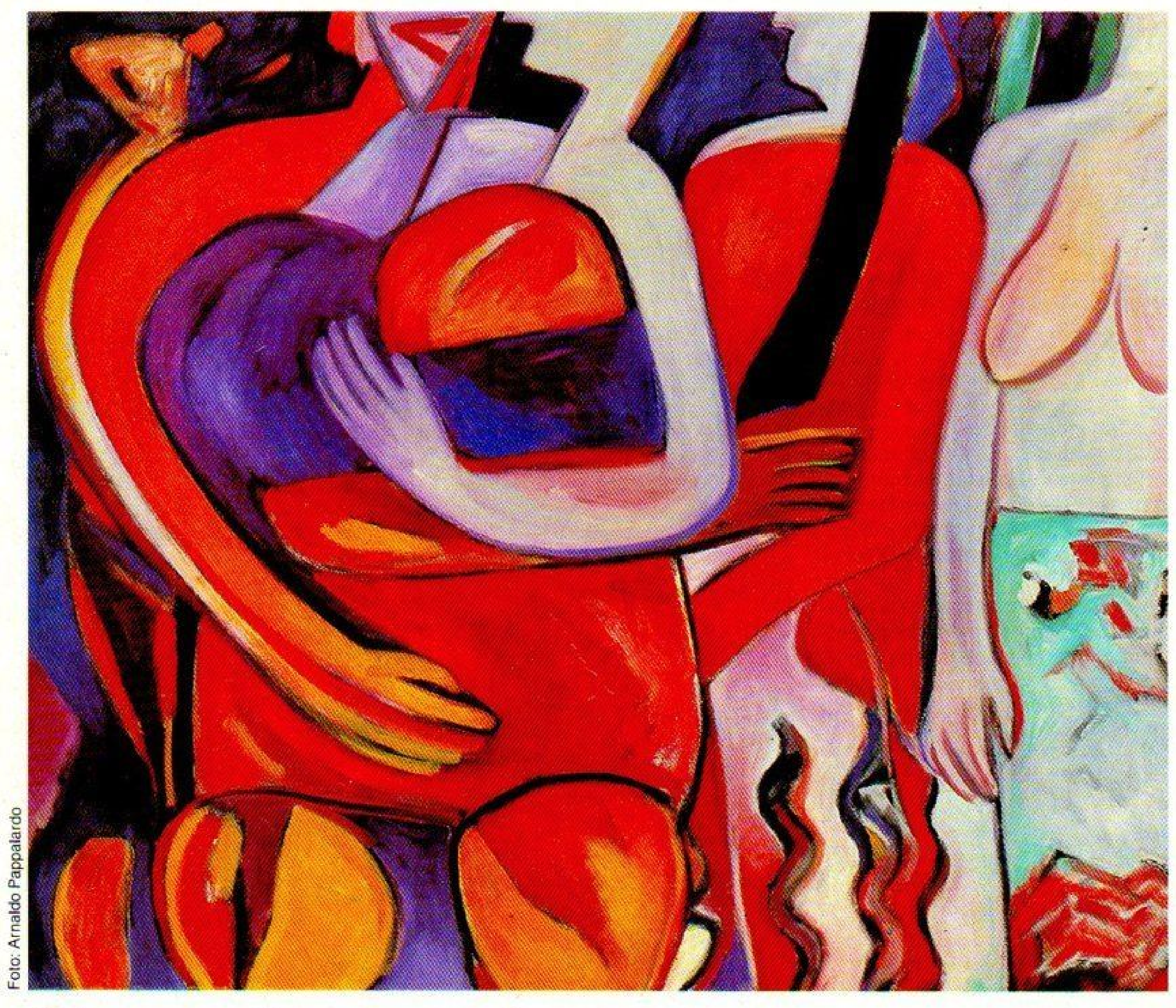
Acima: Um retrato pintado em impasto. Usou-se uma espátula para isolar e expressar os diferentes planos do rosto com manchas de cores distintas.



Espátulas e instrumentos de mistura

Ao engrossar a tinta para experimentar texturas diferentes de impasto, você perceberá que a espátula de pintura é o instrumento ideal para esse trabalho. Use-a para misturar a tinta com areia, pó de pedra-pomes ou mesmo serragem, de acordo com o efeito que você deseja obter. Os pincéis se estragariam rapidamente se fossem usados para essa finalidade.

Foto: Arnaldo Pappalardo



Expressão gestual

Os traços enérgicos, as cores em conflito direto, as figuras fragmentadas — são alguns dos elementos do trabalho da artista brasileira Vera Rodrigues, que revelam sua preferência por uma expressão gestual, guiada por emoções espontâneas.

Para elaborar a pintura acima, a artista não partiu de nenhum estudo preliminar. A exploração dos contrastes de cores, por exemplo, decorre do próprio exercício da pintura — alimentado pela necessidade de plasmar sobre a tela uma imagem arquetípica extraída de seu mundo pessoal.

Cores, manchas e formas, à medida que preenchiam a tela, foram captadas por Vera Rodrigues e trabalhadas de maneira a preservar sua força expressiva máxima.

A composição dessa pintura assemelha-se a um corte em close, dando a sensação de quase transbordamento da imagem para além dos limites do quadro. As figuras apresentam-se com a cabeça mutilada e numa disposição frontal, herdeira da antiga arte egípcia.

Outro aspecto que se destaca na composição é a ambigüidade das figuras. O bloco vermelho, intenso, por exemplo, condensa uma imagem dupla, na qual os limites entre as duas figuras agrupadas se tornam ambivalentes. A fragmentação da composição coloca forma e fundo em sincronia e, complementada pela fragmentação da cor, consolida a ambigüidade da pintura e fornece os elementos para decifrá-la.

Óleo sobre tela (sem título) de Vera Rodrigues, 1984, 110 x 130 cm.

Tudo se integra e interage na composição: ornamentos estranhos, elementos orgânicos e também as áreas roxas do fundo — que formam um contraponto com os desenhos da saia de uma das mulheres —, ora delimitando planos, ora fundindo-os ou servindo como área de ventilação.

Para criar matérias pictóricas quase tácteis, a artista trabalhou com tinta a óleo pouco diluída, sobreposta em várias camadas, até que forma, cor e espaço consolidassem uma harmonia vibrante sobre a tela.

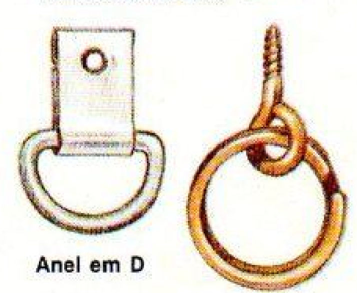
Fixar um prego de cada lado da moldura e depois uni-los com um pedaço de barbante parece ser a solução mais fácil para pendurar um quadro — mas você corre o risco de estragar tanto a moldura como o quadro. É bem mais seguro, portanto, investir um pouco mais e adquirir equipamento adequado.

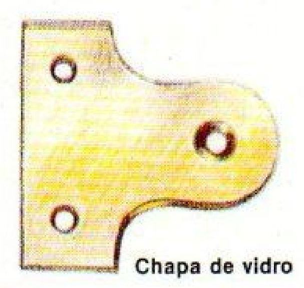
Os acessórios para pendurar quadros são encontrados numa grande variedade de formas e tamanhos. O que devo levar em consideração ao fazer a compra?
Os acessórios devem ser suficientemente fortes para agüentar o peso do quadro e da moldura; devem ser proporcionais ao tamanho da moldura e adequados ao tipo de parede; e, se permanecerem visíveis, devem complementar o seu quadro de maneira harmoniosa.

Quais os principais tipos de acessórios para pendurar quadros?
Os mais utilizados são acessórios simples, como os ganchos de parede, os parafusos de anel, os anéis de rosca e os anéis em D. Cada um deles é descrito, resumidamente, a seguir.
Ganchos de parede: Podem ser pregados em qualquer parede, com exceção das de concreto. Disponíveis em três tamanhos, são baratos e bastante firmes. Todos são fabricados em latão, e há versões de desenho simples e outras, decorativas, em forma de flor ou folha. Os ganchos de parede devem ser usados com parafusos de anel, anéis de rosca ou anéis em D (veja a seguir).
Parafusos de anel: São os acessórios mais simples, mais baratos, mais versáteis e os mais freqüentemente utilizados com os ganchos de parede. Você precisará de dois para cada quadro — eles serão fixados nas laterais da moldura de madeira, na parte de trás, a um terço da altura do quadro (medido a partir de cima). O melhor método é pendurar esses parafusos de anel em dois ganchos de parede. Mas, se a obra for pequena e simples, você pode prender um pedaço de fio de quadro aos dois parafusos e pendurá-lo em um só gancho de parede. Os parafusos de anel são encontrados em grande variedade de tamanhos, e podem suportar pesos de até 9 kg. Eles deixam o quadro inclinado em relação à parede — o que é vantajoso em trabalhos emoldurados sob a proteção de vidro, pois ajuda a evitar o reflexo.
Anéis de rosca: São uma variação dos parafusos de anel. Possuem uma abertura que possibilita o encaixe de um pequeno elo, o que os torna ideais para dependurar quadros em trilho, com correntes. São apresentados em diversos tamanhos, em aço ou cobre, e têm um custo um pouco mais elevado que o dos parafusos de anel.

GANCHOS E ANÉIS

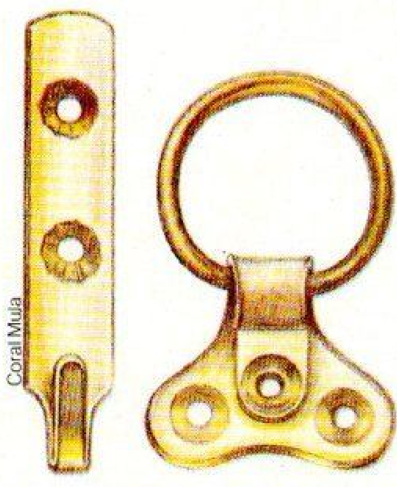

Ganchos de parede


Parafusos de anel


Anel em D

Anel de rosca

Chapa de vidro



Gancho de chapa   Anel de chapa

Anéis em D: Fabricados em aço revestido de níquel, cumprem a mesma finalidade dos parafusos de anel, mas deixam o quadro mais encostado à parede. Em geral são usados em quadros pequenos, aparafusados diretamente na moldura através do pequeno orifício de que dispõem. Os anéis em D têm o mesmo preço que os parafusos de anel e são apresentados em dois tamanhos.

Quais os acessórios utilizados para emoldurar quadros mais pesados?
Existem acessórios especiais, próprios para quadros de grandes dimensões. Os principais são as chapas de vidro, os ganchos de chapa e os anéis de chapa, descritos a seguir.
Chapas de vidro: São projetadas para deixar o quadro encostado à parede e agüentam pesos de até 18 kg. Apesar do nome, são feitas de latão em tamanhos que variam de 0,5 a 5 cm. Para prendê-las, aparafuse os lados mais largos da chapa às laterais da parte de trás da moldura. Segure o quadro contra a parede, verifique se está nivelado (usando um nível de bolha de ar) e marque a lápis as posições dos orifícios grandes de cada chapa. Remova o quadro, perfure a parede nos lugares marcados e introduza uma bucha em cada buraco. Coloque o quadro novamente na parede, alinhando os dois conjuntos de orifícios, e prenda-o com parafusos. Uma parte da chapa de vidro ficará visível e, se quiser, você poderá pintá-la da mesma cor da parede.
Ganchos de chapa: São os acessórios mais fortes. Também feitos de latão, agüentam quadros de até 30 kg. A instalação é simples: basta aparafusar o gancho de chapa na moldura e, então, prendê-lo à corrente (que deve ter sua outra extremidade presa, por parafuso, à parede).
Anéis de chapa: São também próprios para quadros mais pesados. A instalação é feita aparafusando a área chata na moldura e passando um fio através do anel.

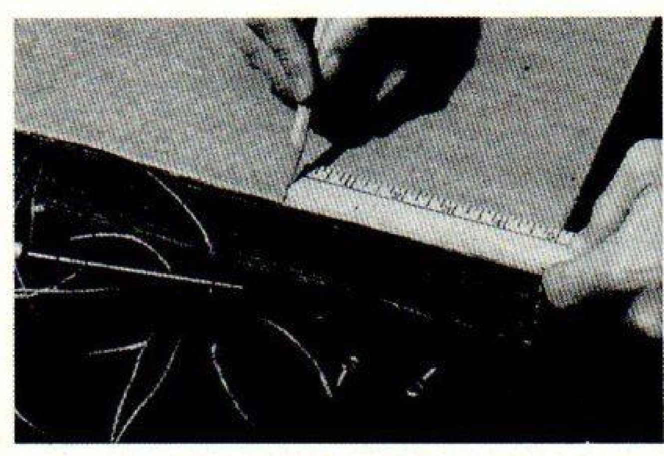
Qual a melhor escolha: cordões, correntes, fios ou barbante?
Nunca use barbante para pendurar seus quadros, nem mesmo temporariamente, pois ele arrebenta em pouco tempo. A escolha do material dependerá basicamente do peso da obra. Eis as melhores opções:
Cordões: Podem ser de náilon ou de al-

À esquerda: *Conjunto de acessórios para dependurar quadros.*

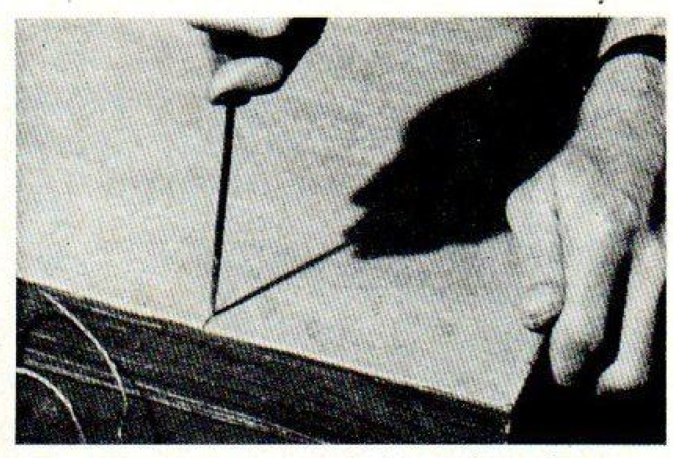
godão trançado. Os primeiros são mais baratos, mas tendem a esticar, o que não ocorre com os de algodão trançado. Ambos podem ser encontrados em diversas espessuras, e são adequados para quadros leves, de até 7 kg.

Fios: Podem ser de latão, dourados ou de bronze e servem para pendurar quadros de até 27 kg. Mais caros que os cordões, são, no entanto, bem mais resistentes. Para prendê-los, você pode usar parafusos de anel, anéis de rosca ou anéis em D, além dos ganchos de parede.

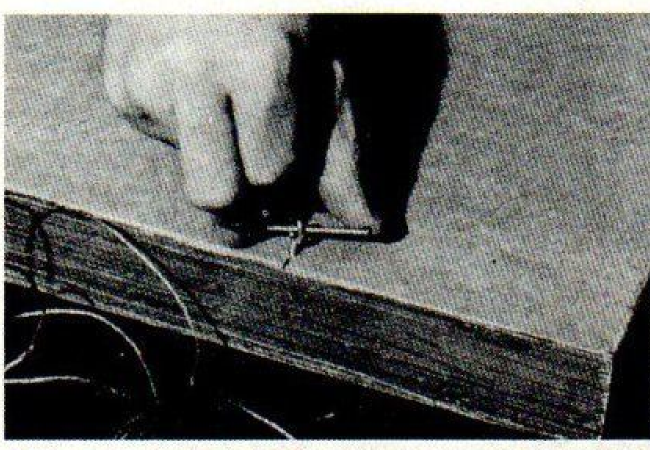
Correntes: São usadas nos quadros mais pesados. Fabricadas em latão ou cromo, com elos ovais, retangulares ou triangulares, são bem mais caras do que as demais alternativas. Em geral, na sua instalação, utiliza-se um anel com abertura ou um gancho de chapa.



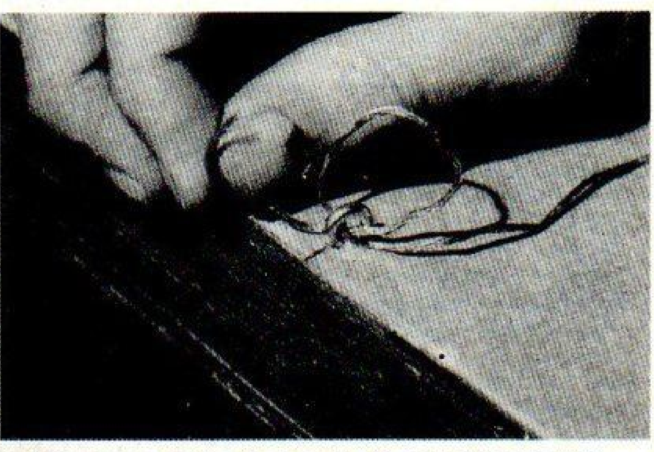
1. Medição: Para posicionar os parafusos de anel, faça marcas com lápis, uma em cada lateral, a um terço da altura do quadro (medido a partir do alto da moldura).



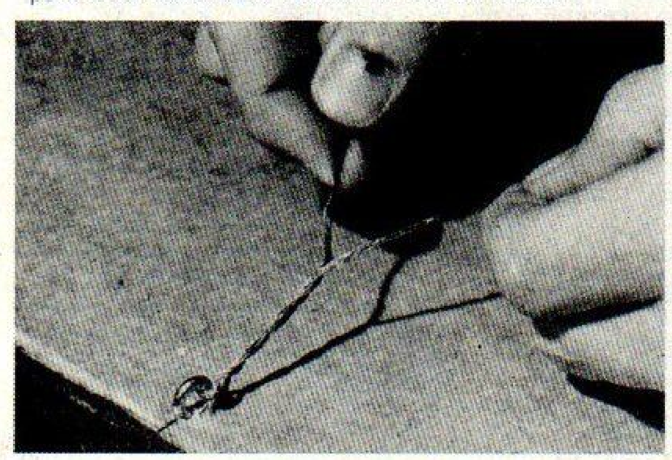
2. Furo: Para facilitar a entrada dos parafusos, faça pequenos furos, com uma furadeira ou um punção, sobre as marcas a lápis.



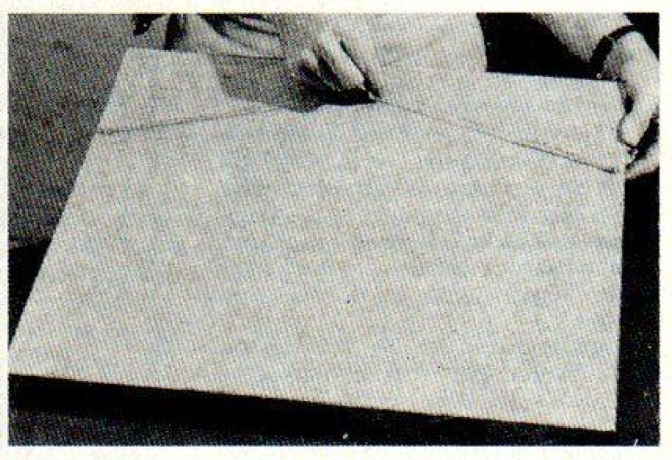
3. Introdução do parafuso: Comece girando-o com os dedos e, em seguida, passe um punção pelo parafuso, para fazer alavanca e facilitar as últimas voltas.



4. Passagem do fio: Corte o fio 20 cm mais comprido que a moldura e prenda-o com duas voltas para cada lateral. Deixe uma folga no fio, entre os parafusos.

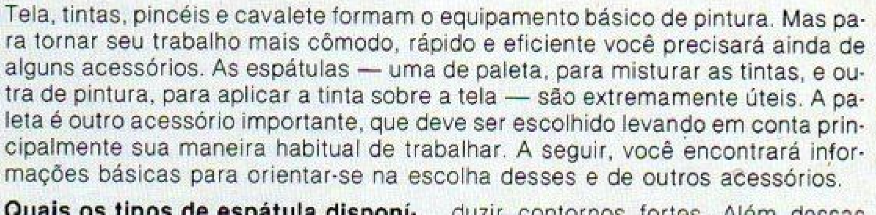


5. Torção: Torça as pontas do fio restante uns 7,5 cm sobre ele próprio, para assegurar que fiquem firmes.



6. A instalação pronta: A pequena folga deixada no fio facilita a centralização do quadro.

Acessórios para pintura



Tela, tintas, pincéis e cavalete formam o equipamento básico de pintura. Mas para tornar seu trabalho mais cômodo, rápido e eficiente você precisará ainda de alguns acessórios. As espátulas — uma de paleta, para misturar as tintas, e outra de pintura, para aplicar a tinta sobre a tela — são extremamente úteis. A paleta é outro acessório importante, que deve ser escolhido levando em conta principalmente sua maneira habitual de trabalhar. A seguir, você encontrará informações básicas para orientar-se na escolha desses e de outros acessórios.

Quais os tipos de espátula disponíveis nas lojas?

Existem basicamente dois tipos de espátula: as de paleta e as de pintura. As espátulas de paleta, como o nome indica, servem para misturar as tintas na paleta e removê-las após o uso, ou para raspar a tinta da superfície da tela quando se quer retrabalhar determinada área. Elas têm a lâmina reta, achatada e flexível, com a extremidade arredondada. Já as espátulas de pintura foram projetadas para misturar e espalhar cores diretamente sobre a superfície de pintura. Elas têm o formato de losango, semelhante ao de uma colher de pedreiro, e são mais curtas, mais largas e mais flexíveis que as de paleta.

Qual a maneira correta de trabalhar com a espátula de paleta?

Em geral, ela é empregada de duas maneiras: para raspar a mistura da paleta ou remover a tinta da tela, utiliza-se a lateral da lâmina; e para pegar tinta e misturá-la na paleta, trabalha-se com a extremidade. A espátula de paleta permite misturar as cores de maneira rápida e eficiente. Basta limpá-la com um pedaço de pano ou papel antes de pegar a próxima cor. Além disso, é bastante durável e tem preço acessível.

Como é usada normalmente a espátula de pintura?

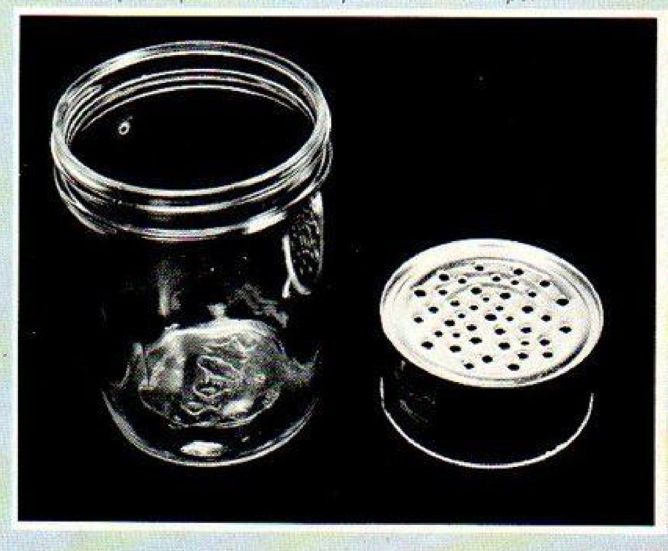
Você pode usar a ponta da lâmina para fazer detalhes pequenos. A parte chata da espátula serve, em geral, para fazer marcas maiores ou mais largas. E com o lado da lâmina você pode produzir contornos fortes. Além dessas possibilidades, experimente outras, ampliando assim sua gama de recursos expressivos.

Existem diversos tipos de espátula de pintura e os tamanhos também variam. O que devo levar em conta na escolha?

Um dos pontos mais importantes é que a espátula seja bem flexível. Observe também a lâmina de perfil e veja se a dobra que ela faz em direção ao cabo deixa espaço suficiente para que você trabalhe sem sujar os dedos na tinta da tela. Quanto ao tamanho, a escolha depende da escala e do tipo de detalhamento que você vai dar ao seu trabalho. Para começar, uma espátula com lâmina de 5 cm é uma escolha bastante versátil.

À esquerda: *Vários tipos e tamanhos de espátula. As nove de cima são todas espátulas de paleta: as cinco de baixo são espátulas de pintura.*

Abaixo: *Para fazer este econômico dispositivo para lavar pincéis, você precisa apenas de um vidro de boca larga e de uma lata vazia. Remova a tampa da lata, vire-a e faça vários furos no fundo. Coloque-a dentro do vidro, com o fundo perfurado voltado para cima, e encha o vidro com terebintina ou essência de petróleo. Ao lavar os pincéis, esfregando-os contra o fundo da lata, o óleo e o pigmento que se soltam atravessarão os furos, depositando-se no fundo do vidro, deixando o restante do solvente praticamente limpo.*



Acessórios para pintura

Quais as vantagens da paleta portátil?
As paletas portáteis são feitas tradicionalmente com um pedaço plano de madeira, provido de um orifício para o polegar. O uso de uma paleta portátil oferece diversas vantagens. Você pode mantê-la perto de seu trabalho para misturar cores com maior precisão, ou carregá-la de um lado para outro, se estiver trabalhando num quadro grande. Ela permite ainda que você se aproxime da pintura para aplicar pinceladas, e se afaste para observar o trabalho a distância. Ao escolher, segure cada um dos modelos na mão, para ver qual deles se equilibra melhor.

Quais as características e o tipo de utilização das paletas fixas?
As paletas fixas (também chamadas de paletas de mesa) constituem a melhor opção para quem trabalha numa única posição — o que geralmente acontece quando se pinta em escala pequena. Têm a vantagem de deixar as mãos livres e podem ser construídas em tamanhos bem maiores que as portáteis, admitindo assim o uso de maior quantidade de tinta.

Além das paletas planas, as lojas especializadas oferecem também paletas com nichos. Que vantagens elas oferecem?
As paletas com nichos, encontradas em porcelana, plástico e alumínio, são próprias para trabalhar com tinta líquida ou extremamente diluída. Têm, portanto, uma utilização mais específica.

Qual a utilidade de um acessório como o tento na pintura? Como deve ser empregado?
Os tentos são úteis para firmar o braço ao pintar trabalhos muito detalhados, que exigem maior controle do pincel. Se você é destro, deve segurar uma ponta do tento com a mão esquerda e apoiar a outra extremidade numa parte seca do trabalho, de modo que o tento cruze a pintura no sentido diagonal. O braço direito é apoiado, então, em algum ponto do tento, para ganhar maior firmeza na movimentação do pincel.

Tradicionalmente, os tentos possuíam cabos de bambu e pontas revestidas de camurça. Atualmente, são feitos de alumínio, com pontas de borracha. Você pode também improvisar um tento, amarrando alguns pedaços de pano à ponta de um pedaço de bambu.

É possível improvisar uma paleta?
Sim. Basta escolher um material não poroso e definir o tamanho que melhor se adapte às suas necessidades. Uma solução bastante comum é utilizar um pedaço de vidro, coberto na parte de baixo por um papel branco ou de cor neutra.

Alguns artistas trabalham com godês de metal presos à paleta. Para que servem eles?
Existem godês de metal e de plástico, vendidos individualmente ou em pares. Eles têm uma presilha na parte de baixo, para serem fixados à paleta, e alguns modelos possuem tampa de atarraxar, impedindo que o conteúdo se derrame e evitando o acúmulo de poeira durante o trabalho.

Esses godês presos à paleta — normalmente dois — são usados como recipientes para medium: um deles é carregado com terebintina (para diluir a tinta e não para limpar o pincel!); o outro é preenchido com óleo de linhaça, para deixar a tinta com boa consistência.

Um tento e alguns dos godês para medium encontrados nas lojas especializadas.



John Suett

Manutenção de trabalhos

Toda a pintura a óleo, a partir do momento em que fica pronta, começa a sofrer um processo de deterioração gradativa. A velocidade com que isso acontece, porém, depende muito da maneira pela qual ela é tratada. A seguir você encontrará instruções detalhadas relativas a precauções e cuidados úteis para conservar suas pinturas nas melhores condições possíveis.

Que precauções básicas devo tomar para conservar melhor minhas pinturas a óleo?
Em primeiro lugar, mantenha-as afastadas de poeira e de umidade, que são seus maiores inimigos. Evite também submetê-las a variações extremas de temperatura: não pendure suas pinturas expostas diretamente ao sol, perto de uma lareira ou num lugar de correnteza de ar, pois isso tudo pode deixar a tinta embaçada. Também é importante não emoldurar as pinturas sob proteção de vidro, pois a umidade do ar pode condensar-se e ficar acumulada atrás do vidro, deixando-as úmidas.

Qual o produto mais adequado para proteger a superfície da pintura depois de completamente seca?
A melhor proteção é uma camada de verniz de resina sintética incolor. Ao contrário do verniz natural, ele não trinca, não embaça nem descora, e é fácil de ser removido. Como prevenção adicional contra água e umidade, você pode aplicar verniz de cera, encontrado nas grandes lojas de material artístico. Outra precaução importante é retirar periodicamente o acúmulo de poeira e sujeira, sem afetar a superfície da tinta.

Qual o procedimento correto para remover poeira, gordura, fuligem e resíduos de nicotina da superfície da pintura?
O melhor é aplicar um limpador de quadros, encontrado nas lojas de material artístico. Evite usar espanador doméstico, pois ele pode carregar fragmentos abrasivos, que arranhariam a superfície da tinta.

Outra possibilidade é aplicar essência de petróleo, mas tome muito cuidado ao fazê-lo, pois a essência pode acabar removendo não só a sujeira mas também o verniz e a tinta (no caso de obras valiosas, sem dúvida esse trabalho deve ser deixado a cargo de um restaurador profissional).

Para a remoção de sujeira com essência de petróleo, coloque a tela sobre uma superfície plana, forrada com jornal. Embeba uma mecha de algodão em essência de petróleo, esprema-a, para retirar o excesso, e passe-a sobre uma pequena área da pintura.

Comece limpando um pedaço bem pequeno e bem claro, para ver se você está removendo sujeira ou tinta, e mude constantemente as mechas de algodão, para certificar-se de que não está removendo nenhuma tinta.

Removi toda a poeira e o encardido da superfície de uma pintura, mas mesmo assim ela continuou suja e embaçada. O que devo fazer?
Provavelmente o verniz que recobre sua pintura sofreu alterações. Isso ocorre com maior freqüência com vernizes tradicionais, à base de resina mástique, damar ou copal, do que com vernizes sintéticos (a resina copal é a que descora mais; a damar, a que descora menos).

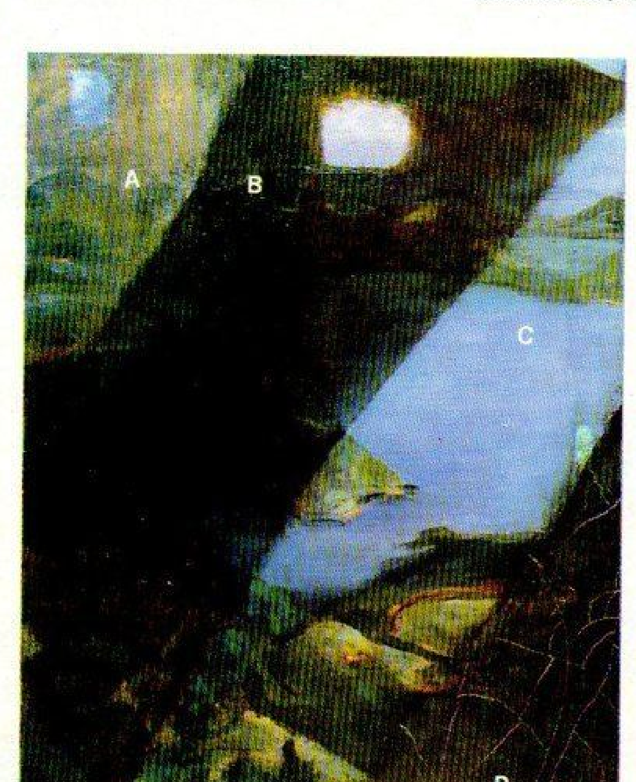
Para confirmar se o verniz descorou, examine as áreas que deveriam ser brancas na pintura. Constatado o problema, a solução é remover o verniz. Lembre-se, no entanto, de que esse processo só é totalmente seguro quando todas as camadas de tinta estão completamente secas — o que pode levar até cinqüenta anos! Portanto, é melhor experimentar em trabalhos menos importantes, deixando para um especialista as obras mais valiosas.

De que maneira é feita a remoção do verniz?
Antes de mais nada, é bom saber que tipo de verniz foi usado. Os sintéticos saem com facilidade e, dos vernizes naturais, o damar e o mástique são muito mais fáceis de remover que o copal.

Primeiro, tente remover o verniz velho com essência de petróleo. Mais uma vez, tome muito cuidado — principalmente com obras relativamente recentes, onde as camadas de tinta ainda não estão completamente secas —, pois a essência de petróleo é também solvente de tinta.

Trabalhe como se estivesse removendo a sujeira da superfície: molhe o algodão na essência de petróleo, retire o excesso e passe-o delicadamente sobre uma pequena área por vez, verificando constantemente se não está saindo tinta nele.

Se a essência de petróleo não conseguir remover o verniz, experimente acetona. Como ela é muito mais forte, você deverá trabalhar com maior cuidado ainda. Dilua-a primeiramente com essência de petróleo, e vá reforçando-



***À esquerda:** Efeitos da deterioração do verniz de uma pintura. No alto, à esquerda **(A)**, vê-se embaçamento (verniz enevoado), e na parte adjacente **(B)**, o verniz escurecido. Em ambos, um pedaço foi limpo para mostrar as verdadeiras cores da pintura. A parte seguinte **(C)** acabou de ser novamente envernizada, e à direita, embaixo **(D)**, o verniz está escurecido e trincado.*

Manutenção de trabalhos

a, se for necessário. Quando tiver removido o verniz de cada área pequena com acetona, esfregue-a também com essência de petróleo, para interromper a ação da acetona.

Qual o procedimento correto para reenvernizar pinturas?
Aplique o verniz num dia seco, em lugar onde haja o mínimo possível de poeira. Use verniz de resina sintética incolor, à temperatura ambiente, e um pincel chato de cerdas, de 5 cm de largura.

Coloque a tela deitada numa mesa e aplique duas ou três camadas finas de verniz, com uma série de pinceladas curtas, em padrão de espinha de peixe.

Espere o verniz secar durante 24 horas. Posteriormente, você pode aplicar uma camada protetora adicional de verniz de cera. Aplique-a sobre toda a superfície da pintura com uma mecha de algodão; espere uma hora e esfregue-a com uma mecha limpa.

Como fazer para retocar pequenas trincas e pedaços que faltam numa pintura?
O ideal, nesse caso, é usar apenas pigmentos puros triturados (encontrados nas boas lojas de material artístico). Usando uma espátula de paleta, misture o pigmento com verniz de cetona sintético (para retoque). Ele endurece rapidamente e não muda de cor depois de secar. Para retocar, use pincéis de marta. Trabalhe lentamente e aplique a tinta em diversas camadas, gradativamente.

Uma das minhas telas está abaulada. Como posso corrigir isso?
Às vezes, as telas ficam abauladas porque há tensões desiguais no chassi. Portanto, verifique primeiro se as cunhas dos cantos do chassi estão bem encaixadas. Outra solução consiste em umedecer ligeiramente o verso da tela com algodão ou uma esponja. Coloque, então, as cunhas e deixe a pintura em temperatura ambiente; quando ela secar, encolherá e ficará esticada. Mas, não a umedeça demais, pois a tinta poderá trincar ao secar.

Como posso proteger minhas pinturas contra o mofo?
O mofo é um tipo de fungo cujos esporos se desenvolvem em tecido, tinta, madeira e muitos outros materiais. Sua proliferação é favorecida em ambientes úmidos, quentes e escuros; portanto, para evitar o problema, mantenha suas pinturas num ambiente seco.

Para destruir e parar o desenvolvimento do mofo, limpe quaisquer esporos existentes e exponha as pinturas ao ar fresco e à luz do sol.

Outra forma de proteção é colocar uma folha de papel impregnada com fungicida atrás da moldura (basta adquirir o fungicida numa drogaria e aplicá-lo em spray sobre papel de pH neutro ou papelão fino, próprio para passe-partout).

Existe alguma maneira de restaurar o verniz manchado, sem removê-lo?
Se ele estiver escurecido, experimente expor a pintura à luz solar — isso normalmente ajuda a clarear as manchas. Às vezes, é possível resolver o problema do embaçamento polindo a área com algodão.



Abaixo: *Materiais para limpeza e restauração de pinturas a óleo.*

Como montar seu ateliê

Não há regras fixas sobre a organização do ateliê para pintar com cavalete. A única norma que você deve ter em mente é facilitar ao máximo a localização de cada elemento, de modo a apanhá-lo com rapidez e sem esforço. Experimente arranjar o material de várias formas e veja por si mesmo qual a mais funcional para o seu método de trabalho.

Quando devo usar o cavalete?
Principalmente quando pintar dentro de casa, dando preferência ao cavalete de estúdio. Ele é bastante firme para suportar as pinceladas mais vigorosas, e essencial para trabalhos de grandes dimensões. Além disso, é extremamente versátil, permitindo-lhe arrumar de várias maneiras o local de trabalho. Pode ser ajustado em diversas alturas, para que você pinte em pé ou sentado; alguns modelos são inclináveis, para a frente e para trás, evitando reflexos sobre a tela. Muitos cavaletes possuem uma bandeja para o material que esteja sendo usado no momento. E há os que são providos de rodas, podendo ser deslocados pelo estúdio para receber melhor iluminação ou ficar mais perto do motivo.

Qual a maneira mais adequada de posicionar o cavalete?
Pintando em pé ou sentado, posicione o cavalete de maneira que a fonte luminosa fique ligeiramente atrás de você; a luz deve passar sobre seu ombro esquerdo, se você é destro, ou sobre o ombro direito, no caso contrário. Dessa forma sua mão não projetará sombra sobre a superfície de pintura enquanto você estiver trabalhando.

Para pintar cenas ao vivo, coloque o cavalete a diferentes distâncias do motivo. À medida que se afastar, os tons e as proporções gerais da cena ficarão mais claros, porém as cores e os detalhes perderão nitidez. O inverso ocorrerá quando você se aproximar do motivo. Por essa razão, fique mais longe ao iniciar a pintura, para ter uma visão geral, e aproxime-se no momento de fazer os detalhes.

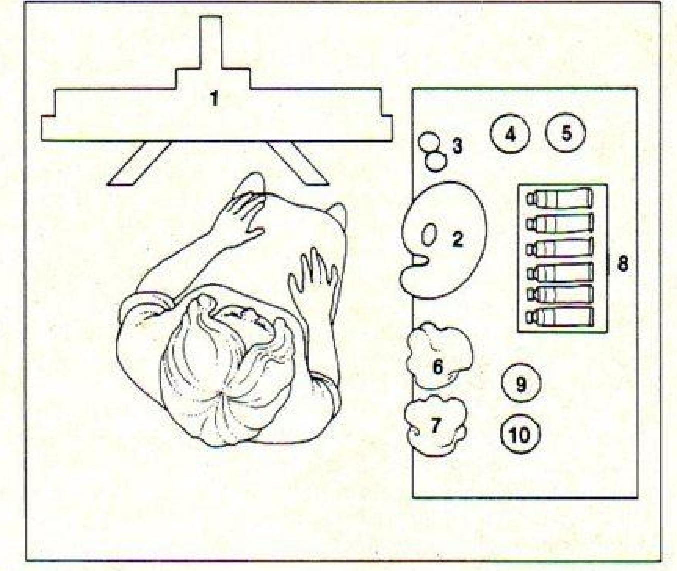
Onde devo colocar o material que pretenda usar em determinado quadro?
Tintas, pincéis, paleta, panos, vidros, vasilhas precisam estar ao alcance da mão, principalmente se você trabalha com rapidez. Disponha o material sobre uma superfície colocada à sua direita, se você é destro, ou à sua esquerda, se é canhoto. Essa superfície pode ser uma mesa comum, uma escrivaninha com gavetas para guardar material de reserva, uma estante baixa, um carrinho com pequenas rodas para você deslocar à vontade. Improvise como quiser, mas tenha sempre em mente que a superfície precisa ser grande o suficiente para conter tudo o que você precise no momento. Além disso, deve ser firme, caso você pretenda usá-la como suporte para a paleta ao misturar cores.

Como trabalhar: sentado ou em pé?
Ambas as posições oferecem vantagens, dependendo da etapa de trabalho em que você se encontre, das dimensões da tela, do número de detalhes que planeje incluir e da duração que pretenda dar às sessões.

Nas etapas iniciais da pintura, sobretudo quando se trata de um quadro de grandes dimensões, é melhor trabalhar em pé, para ter uma visão global da obra à medida que a desenvolve. A posição em pé permite-lhe ainda colocar uma mesa estreita entre você e o cavalete, para apoiar sua paleta, vasilhas e outros utensílios de uso constante. Todos os demais materiais podem ficar numa superfície grande a seu lado.

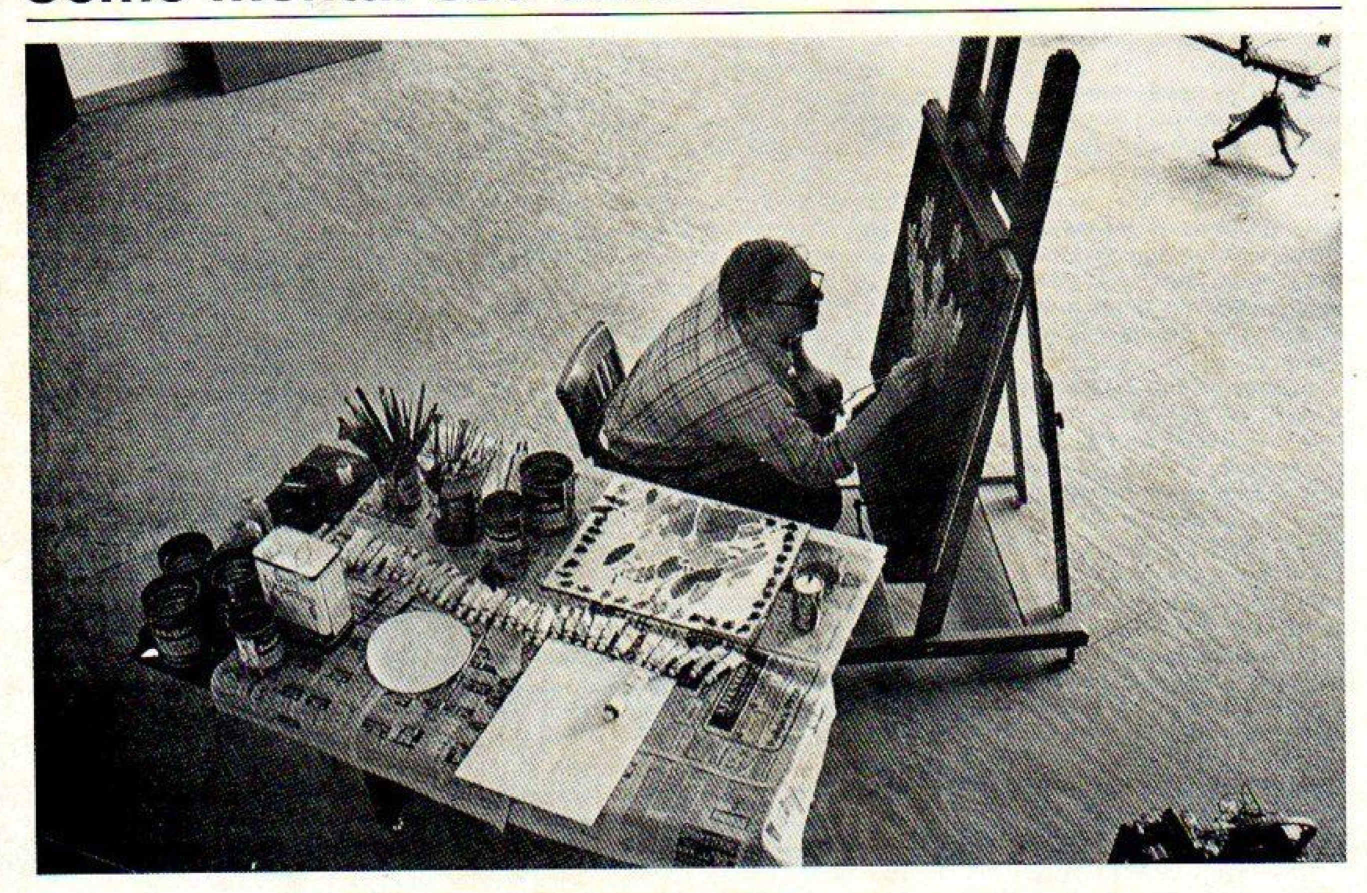
PARA TRABALHAR EM PÉ

PARA TRABALHAR SENTADO



1. Cavalete
2. Paleta
3. Vasilhas com terebintina ou essência de petróleo e preparados
4. Vidro com pincéis
5. Vidro com espátulas de pintura e de paleta
6. Pano limpo
7. Pano sujo
8. Tubos de tinta
9. Vidro de óleo de linhaça
10. Vidro ou lata de terebintina ou essência de petróleo

Como montar seu ateliê



Acima: Para pintar detalhes pequenos, é melhor trabalhar sentado, bem perto da tela. Neste caso, coloque o material numa mesa grande a seu lado. Mantendo tudo na mesma ordem sempre que pintar, você poderá localizar imediatamente qualquer utensílio de que necessite.

Já para fazer quadros muito detalhados ou sessões longas, convém pintar sentado. Neste caso, como não haverá espaço entre você e o cavalete, deixe o material na mesa lateral. E antes de começar a pintar, experimente diversos tipos de assento, até achar o mais adequado. Lembre-se de que você deve ficar numa altura confortável, de modo a alcançar toda a tela e o material de trabalho. Uma banqueta é a melhor opção, principalmente se pretende levantar-se algumas vezes para examinar a obra a distância: você poderá vê-la no mesmo nível, tanto sentado como em pé. Uma cadeira giratória, com braços e rodinhas, proporciona conforto e mobilidade, mas talvez os braços restrinjam de algum modo seus movimentos.

Se eu usar esboços para referência, onde devo colocá-los?
Deixe-os o mais perto possível e ao nível de seus olhos, caso pretenda consultá-los com freqüência. O ideal é pregá-los na parede com fita adesiva, mas você pode prendê-los também no próprio cavalete, num cavalete de reserva ou numa estante de partitura.

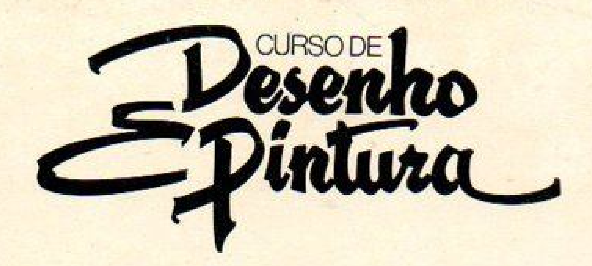
Que tipo de iluminação é mais aconselhável?
Sem dúvida a luz natural, fria e uniforme, sem raios diretos nem sombras que mudam de lugar. Procure instalar seu estúdio na face sul da casa, que recebe luz indireta, constante o dia todo e neutra na cor, pois não possui o amarelo da luz direta.

Caso isso não seja possível, você terá de lançar mão de certos recursos para compensar os inconvenientes da iluminação. Se a sua janela é de face norte, esfrie e suavize a luz colocando uma cortina de algodão, de preferência do tipo rolô; se é de face oeste, procure trabalhar sempre à tarde, quando a luz é mais constante; se é de face leste, trabalhe pela manhã, pois nesse período terá uma luminosidade mais uniforme.

Havendo necessidade de usar luz artificial, instale lâmpadas fluorescentes bem acima de sua cabeça. Combinando um tubo de luz branca comum com um tipo de luz mais quente, você obterá uma iluminação bastante próxima da natural.

Cenas ao vivo talvez exijam duas fontes de luz: uma para a pintura e outra para o motivo. Se preferir a mobilidade de uma luminária de mesa ou de chão, coloque-a perto da janela, para que não haja sombras nem reflexos sobre a tela.

Onde devo guardar trabalhos em andamento e material de reserva?
O armário é a melhor opção para estocar material de reserva; telas e pranchas conservam-se bem em prateleiras. No entanto, você pode pendurar na parede os trabalhos em andamento, para analisá-los de vez em quando e eventualmente aprimorá-los.



O CURSO DE DESENHO E PINTURA da Editora Globo oferece a você a opção de escolher entre as mais diversas modalidades de desenho e pintura. Todas as técnicas de execução, uso de materiais e princípios básicos do óleo, lápis, aquarela, tinta e carvão, entre outros, estão nesta obra. Organizada em exercícios que analisam cada obra de arte etapa por etapa, didaticamente ilustrados, esta coleção vai fazer você soltar sua criatividade.

O CURSO DE DESENHO E PINTURA é dirigido a quem pretende introduzir-se ou aprimorar-se em desenho e pintura e também àqueles que querem desenvolver uma capacidade ativa de apreciação da arte.

VOLUMES QUE COMPÕEM ESTA COLEÇÃO

